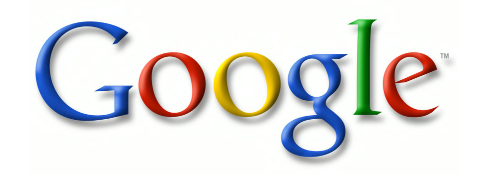



DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA
Taylor Institution.



Studien

über das deutsche Volkslied

im Anschlufs

an L. Erk's deutschen Liederhort.

Grundzüge der Methode der Volksliedforschung.

Von

Lic. Dr. FRIEDRICH ZIMMER.



Quedlinburg, 1881.
Verlag von CHR. FRDR. VIEWEG's Buchhandlung.

3

Dem Meister deutscher Volksliedforschung

Herrn Musikdirektor und Professor

Ludwig Erk

zugeeignet.

Vorwort.

Eine der schönsten Blüten der deutschen Gemütstiefe und Innigkeit ist das deutsche Volkslied.

Mit seinen Anfängen in Zeiten wurzelnd, von denen wir keine historischen Zeugnisse mehr haben, dann immer reicher und mannigfaltiger entwickelt, Jahrhunderte hindurch in aller Munde, für viele das einzige Mittel, den Empfindungen der bewegten Seele einen klingenden Ausdruck zu geben, scheint es in der Gegenwart leider mehr und mehr zu verstummen. Was es aber für ein Verlust ist, wenn wir unsere Lieder verlieren aus unseren Familien- und Gesellschaftskreisen und aus dem eigenen Gedächtnisse und Herzen, kann auf die Dauer Niemandem verborgen bleiben, und jedem Freunde volkstümlichen Lebens und Wesens wird es darum am Herzen liegen müssen, nach Kräften zu der Erhaltung und Erneuerung des echten Volksliedes beizutragen.

Freilich ist das einfache Lied bei den Halbgebildeten meist in Mifskredit geraten. Um so mehr bedarf es einer ernsten Pflege, damit auch jene seinen Wert wenigstens ahnen lernen.

Eine solche ernste Pflege des Volksliedes aber ist doch wohl nur möglich bei einer möglichst klaren Erkenntnis einerseits des innersten Wesens des Volksgesanges und andererseits der Ursachen, die eine gedeihliche Entwickelung desselben in der Gegenwart verhindern.

Über die letzteren nun ist schon viel geredet und geschrieben worden: gebessert freilich wenig. An eindringenden Studien dagegen über das Volkslied fehlt es noch ganz, wenigstens an solchen, die mit exakter Methode und strenger Sorgfalt dem Liede nach Wort und Weise bis in seine Keime nachgegangen wären und versucht hätten, ihm gleichsam ins tiefste Herz zu schauen.

An einem erschöpfenden Werke der Art wird es freilich wohl noch lange fehlen. Denn zunächst ist noch viel zu thun, um dazu nur erst die Wege zu bahnen. Zwar haben wir schon seit Jahren in L. Erks »deutschem Liederhort«*) eine reiche Fundgrube für die Edelmetalle deutschen Volksgesanges. Aber man wird noch gar lange zu graben haben, ehe alle Schätze gehoben sind.

Vorliegende Studien möchten damit einen bescheidenen Anfang machen, wenigstens nach Seiten der Melodieforschung. Die Texte, für deren wissenschaftliche Verarbeitung übrigens auch schon wesentlich mehr geschehen ist, sollen hier unberücksichtigt bleiben, soweit sie nicht bei Besprechung der Melodieen herangezogen werden müssen.

Der Zweck dieser »Studien« ist weniger, eine Reihe bestimmter Resultate zu fördern — als vor allem eine exakte Methode für Melodieforschung zu konstituieren. Eine Ausdehnung dieser Untersuchungen auf alle Volksmelodieen, die überhaupt aufgezeichnet sind, wäre wohl der Wunsch des Verfassers. Denn erst dann könnte von einer gründlichen Erkenntnis der Eigenart des deutschen Volksliedes die Rede sein. Aber ein solches Unternehmen geht bei der Mühseligkeit solcher statistischen Untersuchungen über die Kraft eines Einzelnen hinaus.

Um aber doch nicht blos formell die Methode für Melodieforschung zu begründen, sondern auch materiell bestimmte

*) Ludwig Erk, deutscher Liederhort, Auswahl der vorzüglicheren deutschen Volkslieder aus der Vorzeit und der Gegenwart mit ihren eigentümlichen Melodieen. Berlin, Enslin 1856.

Resultate zu liefern, sind die Studien auf eine kleine Anzahl von strophisch zu einer Gruppe gehörenden Liedern beschränkt worden. Auf andre deutsche und ausländische Singweisen ist nur anmerkungsweise zur Vergleichung hingewiesen worden.

Aber schon in dieser Beschränkung werden diese Untersuchungen eine Fülle von Material bieten, das der Beachtung nicht unwert erscheint.

Ihren Hauptzweck suchen sie freilich darin, weitere Kreise für die Erschliefsung des deutschen Volksliedschatzes zu interessieren und zur Mit- und Weiterarbeit anzuregen. Einzelnes wurde zu diesem Zwecke schon vor dem Druck dieses Werkchens im »Halleluja, Organ für ernste Hausmusik« 1881 mitgeteilt. Wird nur der Sinn und das Verständnis für volkstümliche Liedweisen erst allgemeiner, so dürfen wir auch mit Zuversicht eine Neubelebung unseres Volksgesanges in neuen, aus der Gegenwart heraus geschaffenen Formen erwarten.

Inhalt.

I.

Über den Einflufs der Melodie auf den Strophenbau im Volksliede.

Das »Lied« entsteht durch eine Verbindung von Wort und Ton. Entweder die Melodie kommt zum Texte, oder umgekehrt, der Text kommt zur Melodie. Letzteres ist jedoch nur als Ausnahme anzusehen, denn wenn auch viele Lieder (namentlich Kirchen- und neuerdings Kommers- und Schullieder) zu bereits vorhandenen Melodieen gedichtet sind, so sind doch diese selbst ursprünglich die Melodieen für andere und frühere Texte.

So ist es wenigstens für den Volksgesang ganz ausschliefsliche Regel, dafs die Weise erst entsteht, wenn der Text vorhanden ist. Ganz naturgemäfs. Denn das Volk hat, selbst die gröfste Neigung zur Musik als solcher vorausgesetzt, ein vorwiegend stoffliches Interesse. Auch die eigentlich lyrischen Volkslieder haben darum alle mehr oder weniger einen epischen Hintergrund. Auf früheren Entwicklungsstufen ist das Volkslied sogar rein episch. Und man würde sich wundern müssen, wenn es anders wäre. Denn die Entwickelung eines ganzen Volkes vollzieht sich ähnlich wie die des Einzelmenschen. Das Kind aber hat seine gröfste Freude am Erzählen.

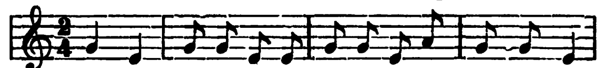
Die ältesten Volkslieder waren so Erzählungen. Ihrer musikalischen Seite nach werden wir sie uns als rhythmisch und melodisch sehr einfach zu denken haben. Freilich fehlen

uns dafür die exakten Belege. Doch dürfte wenigstens zur Vergleichung dienen die Weise älterer Leute, den Kleinen in der Wiege oder auf dem Schofse alte Kinderlieder vorzusingen. Da besteht die Melodie aus der oftmaligen Wiederholung einer ganz einfachen Tonphrase, halb gesprochen, halb gesungen.*)

Später wird die Melodie reicher. Das lyrische Element der Musik tritt stärker hervor und treibt nun rückwirkend auch zu einer reicheren Gestaltung des Textes. Ja, das erste Motiv zu dem allmählich mehr und mehr ausgebildeten Strophenbau scheint gerade in den Bedürfnissen der Musik gelegen zu haben.

Wir werden zu dieser Vermutung gedrängt durch eine einfache Betrachtung der in der ältesten deutschen Strophenform gedichteten Volkslieder. Diese ist der jetzt vorzugsweise sogenannte Knittelvers: zwei auf einander reimende Zeilen mit je vier Hebungen bei männlichem, drei bei weiblichem Reime. Die Anzahl der Senkungen ist mehr oder weniger schwankend; doch hat sich auch in den Volksliedern das moderne Prinzip regelmäfsiger Abwechselung zwischen Hebung und Senkung immer mehr Eingang verschafft.**) Als Beispiel

*) Der Verfasser hat in den verschiedensten Gegenden Deutschlands eine Reihe von volkstümlichen Kinderliedern aufgezeichnet (vergl. Zimmer, Dr. F., Volkstümliche Spiellieder und Liederspiele. Quedlinburg 1879) und dabei Gelegenheit genug gehabt, solche Keimformen der Melodie zu beobachten. Der Rückschluss von diesen in der Gegenwart sich noch findenden Elementen auf die Vergangenheit liegt nahe. Einer der verbreitetsten Melodiekeime ist aus folgender Zeile zu ersehen:



Kling, Klang Klo-ri-a, Ma-ri - e kam die Trepp' her-ab.

**) Die älteste allgemein germanische Versform ist der Stabreim, angewendet z. B. im althochdeutschen Hildebrandslied (um 800), im altniederdeutschen Heliand (um 830), im angelsächsischen Beowulf, in der nordischen (älteren) Edda. Aus diesem Stabreime entstanden durch Aufgabe der Alliteration und Einführung des Reims die sogenannten kurzen Reimpaare (zuerst in Ottfrieds Evangelienharmonie, um 870): Zwei auf einander reimende (häufig auch nur assonierende) Verse mit je vier, resp.

diene gleich Nr. 1 des »deutschen Liederhort's« von Ludwig Erk — auf den, als das handlichste und auch wohl verbreitetste Werk dieser Art, in Texten und Melodieen gleich trefflich redigiert, wenn auch der Forschung der Gegenwart nicht mehr völlig entsprechend, im Folgenden allein Bezug genommen werden soll. —

»Es stand eine Lind' im tiefen Thal,
War oben breit und unten schmal.«

Im Anschlufs an den »Liederhort« seien hier nun die verschiedenen Arten zusammengestellt, in welchen jene einfache zweizeilige Strophe im Volksgesange melodisch begleitet und zum Teil erweitert worden ist. Der Kürze halber bezeichnen wir dabei mit **a** die erste Textzeile, mit **b** die darauf reimende zweite.

I. a b.

Das einfachste ist es, wenn die Melodie sich ganz der Zweizeiligkeit der Textstrophe anschliefst, also lediglich aus einem eingliedrigen Vorder- und einem eingliedrigen Nachsatze besteht. Aber diese Form ist doch gar zu einfach, und bei den mindestens 20 bis 30 Strophen Länge, die die älteren epischen Lieder zu haben pflegen, auf die Dauer sehr eintönig. So finden sich denn im Liederhort nur zwei Nummern dieser Art, 29 und 49a[3].

Die Eintönigkeit, die sich hier durchaus fühlbar machen mufs, treibt nun zu sehr verschiedenen Ausgestaltungen der Strophe. Am einfachsten ist die blofse Wiederholung der letzten Text- und Musikzeile. So Nr. 45[1], 49[a 1] und [2], 49[c], 50[2]. Da jedoch hierbei kein neues Element hinzutritt, weder im Text, noch in der Melodie, so ist diese Gestalt der Strophe —

drei Hebungen. Das aber sind unsere »Knittelverse«, urdeutsch und darum unverwüstlich in deutscher Volksdichtung. In ihnen sind die nachweisbar ältesten Lieder verfasst, zum Teil Texte, für die wir noch Parallelen in den Sagen des stammverwandten Nordens angeben können und von denen einzelne Züge in die Mythenzeit hinaufreichen mögen.

wir bezeichnen sie a b — mit der vorigen auf eine Stufe zu stellen.

Auch eine scheinbar vierzeilige Strophe (Nr. 8) ist hier am besten mit zu besprechen, da sie in Wirklichkeit melodisch nur zweizeilig ist. Die dritte und vierte Zeile sind hier die umgekehrte Wiederholung der beiden ersten: a a b b = x y y x (x erste, y zweite Melodiezeile).

2. a b $\frac{b}{2.}$

Eine wirkliche Erweiterung ist es dagegen, wenn nach der zweiten Zeile noch einmal die zweite Hälfte ihres Textes wiederholt wird, aber mit selbständiger Melodie:

»Es grast ein Mägdlein hübsch und fein
Auf einem grünen Wieselein,
Ja Wieselein.«

Die beiden derartigen Lieder Nr. 61^{c2} und 157 sind übrigens jüngeren Datums. Ihre Texte sind lyrisch. Der des letzteren ist als »neues Lied« Ende des 16. Jahrhunderts gedruckt, allerdings zu einer schon vorhandenen Melodie, deren ursprünglicher Text aber ebenfalls lyrisch war.

3. a b b.

Eine verbreitetere und geschichtlich frühere Ausgestaltung der ursprünglichen Strophe ist entstanden durch die Wiederholung der zweiten Textzeile mit selbständiger, doch in der Regel — ausgenommen nur Nr. 17 — sich an die erste Melodiezeile anlehnender Melodie. Hierher gehören von Liedern erzählenden Charakters die Nrn. 1, 17, 28^a, 30^1 und ^{2}, 45^2 17^a und 34^c (beide zwar ohne Melodie, doch jedenfalls hierher zu rechnen, weil sich in ihnen dreizeilige Strophen finden.) 46 (darüber unten); ferner das Dreikönigsspiel 50, und ein lyrisches Lied 108.

Die Dreizeiligkeit der Melodie hat hierbei mehrfach auch die Dreizeiligkeit der Textstrophe veranlaſst (Schema: a b c, wo dann alle drei Zeilen auf einander reimen resp. assonieren — wenigstens sollten. So vereinzelt in den Nrn. 17, 17a, 34c, überwiegend in Nr. 108.*)

Wurde die erste Melodiezeile wiederholt (Schema a|bb), wie z. B. in Nr. 45ª, 108, so war auch möglich, 2 Textstrophen in eine Melodiestrophe zusammenzuziehen. Dies geschah bei Nr. 46, wo die 38 Textstrophen zu 19 Melodiestrophen (»Versen«) verkürzt sind.

So knüpft sich an diese melodische Ausgestaltung die 3- und 4-, weiterhin auch die 6- und 8-zeilige Strophe an, die wir hier jedoch nicht weiter verfolgen wollen.**)

4. a a b.

Statt der zweiten konnte auch die erste Textzeile mit neuer Melodie wiederholt werden. Hierfür bietet Nr. 41a ein Beispiel, wobei die zweite Melodiezeile eine teilweise Nachahmung der ersten in der Terz giebt, die dritte nach einer melodischen Verbindung wiederholt wird. (Schema also genauer: a a b. Im Text findet sich übrigens auch eine dreizeilige Strophe.)

5. a a b b.

Eine melodisch wirklich vierzeilige Strophe nach obigem Schema bietet nur Nr. 61c¹.***)

---

*) Die mundartliche Aufzeichnung desselben Liedes in Franz v. Kobells oberbairischen Liedern (München 1871) Nr. 5 giebt sogar durchgängig dreizeilige Strophen.

**) Als Beispiel für die 6zeilige Strophe genüge auf das bekannte: »Gestern Abend ging ich aus« (57) zu verweisen. (Schema: a b, c d, e f, wobei e f = a b.) Ähnlich hat Friedrich Silcher aus Nr. 30, »um die vielen Wiederholungen zu vermeiden«, eine textlich 6-, melodisch 8- (resp. 5-) zeilige Strophe gebildet nach dem Schema: a b b; c d; e f f, wobei e f f = a b b.

***) Nr. 8 war unter 1 zu besprechen. — Eine andre Art melodischer

In allen diesen Entwickelungen der Strophenform zeigt sich deutlich als Motiv das Bedürfnifs die Melodie reicher auszugestalten. Daher die Textwiederholungen als Unterlage für neue melodische Sätze. Dies Bestreben nun führt weiterhin zu einer Verlängerung auch des Textes. Selbstverständlich meinen wir damit nicht zunächst den 3., 4., 5., 6. und mehrzeiligen Strophenbau, obwohl auch dieser der Hauptsache nach vielleicht ebenfalls aus dem musikalischen Erweiterungsbedürfnisse entstanden ist, sondern die Erweiterung der Strophe durch Einschiebsel (E) und Kehrverse (K).

Die erste Art der Textverlängerung ist die durch Einschiebsel, deren Ursprung aus rein musikalischem Bedürfnisse auf der Hand liegt. Denn sie sind lediglich dazu da, um gesungen zu werden, Wörter ohne Sinn in sich selbst. Es sind Wendungen wie »lat, lat, lei, lat, lat, lum«, Nr. 51, »hei dideldum da, hei hopsasa«, 51 b, hei dilli dilli dei« »zum falleridera und hopsasa«, 1a; mit mehr Bezug schon: »(Es blies ein Jäger wohl in sein Horn —) hopsasa, trarara«, 95¹—³; »(Es war ein Jäger wohlgemut, der trug schöne Federn auf seinem Hut —) heirassa, hopsasa, fi und fallerallera«, 10.

Im Liederhort finden wir so die ursprüngliche Strophe nach zweierlei Schema erweitert:

Vierzeiligkeit, die wir hier nur andeuten wollen, entsteht durch Teilung jeder Textzeile in je 2 Hebungen, z. B.:

Kind, wo bi'st du hingewe'sen?
Kind, sa'ge du's mi'r:
Nach mei'ner Mutter Schwe'ster;
Wie we'he ist mi'r!

Nr 2 vergl. 7, 7a, 49c. Die Lieder, reich an Senkungen, stehen im $^3/_4$-Takt, der sonst in derartigen Volksliedern der weniger gebräuchliche ist. Das melodische Schema von 2 ist übrigens x y x y; von 7a x y x z, beide sind also nur scheinbar Vierzeiler.

6. a b E b,

so Nr. 51, wo das Einschiebsel nach Text und Melodie wiederholt wird (E |), und 51b, wo bei Wiederholung der Melodie des Einschiebsels noch andere Einschiebworte gesungen werden.

7. a $\frac{a}{2.}$ b E b,

von der vorigen Form abweichend nur durch ein der ersten Zeile angehängtes Echo derselben. So Nr. 9^{1-3}, 10.

Man könnte versucht sein, eine dritte Form in Nr. 41 zu finden nach dem Schema a a b E b. Doch ist das Einschiebsel hier (»ach, ach, ei!«) schon anderer Natur. Es besteht nicht aus bloſsen Lauten, sondern aus Worten, die in sich einen Sinn haben. Das Lied erzählt von einer Mutter, die unter dem grünen Kränzlein ein Kind geboren, und es aus der Welt schaffen will um in Ehren Braut sein zu können. In einem hohlen Baum versteckt, wird das Kind von einem Schäfer gefunden, noch lebend, denn: »mich hat der heilige Geist ernährt, daſs mich nicht haben die Würmlein verzehrt.« Der Retter bringt es in den Hochzeitsaal zu seiner Mutter. Diese aber verläugnet es:

»Mein Kind, sollt ich deine Mutter sein,
so wollt ich, daſs der Satan käm'
und mir das grüne Kränzlein nähm'.«*)

Kaum ist dies Wort gesprochen, so erscheint der Satan und tanzt mit ihr einen höllischen Tanz. — In diese Erzählung nun schiebt sich bei jeder Strophe jenes »ach, ach, ei!« ein, als Ausdruck der Empfindung des Sängers, ein subjektives Element innerhalb der objektiven Erzählung, ein Durchbrechen

*) Die Strophe gelte zugleich als Beispiel der unregelmässig reimenden Dreizeiler.

der Lyrik in das Epos hinein. Kurz, wir haben hier — zunächst in sehr einfacher Form — den berühmten Kehrvers, (denn so, nicht Kehrreim sollte man sagen), der eine bekannte Eigentümlichkeit der alten nordischen Volkslieder bildet.*) Dort allgemein, findet er sich auch in deutschen Volksliedern gar nicht selten, allerdings nicht so ausgebildet, wie im Schwedischen, Dänischen, Norwegischen.

8. a b K.

Zunächst als Abschlufs der zweizeiligen Strophe, jedoch nur in Liedern jüngeren Datums. So in Nr. 9b: »Alleweil, alleweil so, so, so, alleweil bei der Nacht!« Ein für die Erzählung charakteristischer Zug, dafs der Jäger bei Nacht jagt, wird dadurch hervorgehoben. Nr. 91a: »Von Gold drei Rosen«: Eine Nachtigall als Liebesbotin bringt der Geliebten einen Goldring und empfängt dafür zurückzutragen einen Hut mit goldener Feder und goldenem Rande. So zieht sich die drei und das Gold durch das ganze Lied; und die Rose — weil der Dichter als Lohn für sein Lied von der Liebe, der zu Ehren er's sang, drei goldene Rosen erwartet. In Nr. 192 will ein Mägdlein einen Freier haben »für fünfzehn Pfennige.« Der (mit der gleichen Melodie wiederholte) Kehrvers macht einen gar komischen Eindruck: »Sie hat kein Herz im Leibe nicht — für fünfzehn Pfennige.« Von einem Reigentanze, Nr. 139 heifst der Kehrvers: »Blau, blau Blumen auf meinem Hut — hätt ich Geld, und das wär' gut (diese beiden Zeilen nach der gleichen Melodie), Blumen auf meinem Hütchen.« Recht sinnig ist der Kehrvers von Nr. 203. Ein

*) Vergl. hierüber die Abhandlung von Geijer in der grundlegenden Volksliedersammlung von Erich Gustav Geijer und Arvid August Afzelius, Svenska Folk-Visor från Forntiden, Stockholm 1814—16, 3 Bände. Übersetzungen in G. Mohnicke, altschwedische Balladen, Märchen und Schwänke, Stuttgart, 1836, S. 283—302; und R. Warrens, Schwedische Volkslieder der Vorzeit, Leipzig, 1857. S. 261—275.

»Ave Maria« (mit anderer Melodie wiederholt) wird an die Aufzählung je eines Wochentages angeschlossen: »Am Montag, da fängt die Wochen an, da will ich meinen Gott im Herzen han. Ave Maria, ave Maria!«

9. a E b K.

In Nr. 9 [4] findet sich nach der ersten Textzeile »Es bläſt ein Jäger wohl in sein Horn«, das Einschiebsel »Juchheidi, hopsasa«, an welches dann der Schluſskehrvers anklingt: »Und alleweil, und alleweil, und alleweile bei der Nacht juchhei, und alleweile bei der Nacht.« Damit zusammenzustellen ist aus einem Litthauischen Reigentanze 138 a das Einschiebsel: »farirom«, auf das der Kehrvers zurückweist: fari fara ver Näwelke, ver wunderschenet Knäwelke, fari, fara, farom.«

10. a K1 a K2.

Ein dem vorigen paralleler Reigentanz aus der Bonner Gegend Nr. 138 hat an Stelle des Einschiebsels einen Kehrvers: »drei Fähndelein stolz«, an den dann der Schluſskehrvers wieder anklingt: »drei Fähndelum, dähndelum, didelum dei, der Liebchen und der sind drei.« Ähnlich haben Mittelkehrverse, die im Schluſskehrverse wieder aufgenommen werden die lyrischen Lieder 64 a [1] und [2], 64 b, alle drei 1) »ade«, 2) »ade, o weh, ade!« und ein Spottlied auf die Schneiderzunft Nr. 187 1) o je 2) o je, o je, o je!« Das in mehrfachen anderen strophischen Gestaltungen schon besprochene Lied vom Nachtjäger ist auch hier wieder zu erwähnen. In Nr. 9 a hat es als Mittelkehrvers: »alleweil bei der Nacht.« Der Schluſskehrvers wiederholt zuerst nach den Worten »alleweil, alleweil« die beiden letzten Hebungen der zweiten Textzeile

— eine Art erweitertes Echo — und fügt daran mit derselben Melodie das erste: »alle weil bei der Nacht.«*)

Alle diese Kehrverse tragen aber zur Hälfte noch das Gepräge eines blofsen Einschiebsels. Daher unsere Behauptung, dafs auch sie der Hauptsache nach aus melodischem Bedürfnisse entstanden sind. Ganz den nordischen entsprechende Doppelkehrverse haben wir nur in Nummer 2a und b, und 16^{1-3}, 16a, 16b, $^{1-2}$.**)

2a und b geben in dialogischer Form eine alte, auch bei Schweden, Schotten etc. bekannte Sage, dafs Jemand — das Kind (2), Maria, das einzige Kind (2b), »Kleine, Töchterlein« nach dem Schwedischen; »Heinrich, der liebe Sohn« nach 2a, Lord Randal†) nach dem Schottischen durch ein Schlangengericht, das er für Fische gehalten (vergl. Matth.

---

*) Nur anmerkungsweise sei hier noch auf Nr. 51c verwiesen, das nur einen Mittelkehrvers hat, und am Schlusse, entsprechend dem obigen, ein erweitertes Echo bietet:

»Und als der Schäfer über die Brücke trieb —
Warum?
Ein Edelmann ihm entgegen ritt —
Hopp, hopp, hopp, entgegen ritt.«

**) Äusserlich auch Nr. 51d. Hier sind die Kehrverse aber ohne tieferen Bezug auf das Lied jedenfalls lediglich der Melodie halber eingeflochten und stammen zum Teil aus andern Liedern (vergl. Nr. 63 und 67). Die Zeilen »Veilchen, Rosen, Blumen!« und »Berg und Thal, kühler Schnee: Herzlieb, Scheiden, das thut weh!« haben in der Tat wenig oder keine Beziehung zu der Erzählung, dass ein Schäfer, der einen Edelmanne selbstbewusst begegnet und von diesem zur Strafe in den tiefen Turm geworfen ist, nach Jahresfrist von seinem Vater gegen 300 Schaflämmer losgekauft wird. Übrigens wird das Lied, dem doch ein älterer Stoff zu Grunde liegt, (vergl. 51 und 51a—c), um das Jahr 1800 »neu« genannt.

†) Nach W. Gerhard (Minstrelklänge aus Schottland 1853, S. 236) bezieht Walter Scott diese Sage auf Thomas Randolf oder Randal, Graf von Murray, der 1332 plötzlich verstarb. Richtiger ist es jedenfalls, einen mythologischen Hintergrund anzunehmen, da die Sage sich eben nicht bloss bei den Schotten findet; auch aus andern Gründen, die nicht weiter hierher gehören. Die Sage findet sich auch in böhmischen, neugriechischen, serbischen, mehreren italienischen, altisländischen, wendischen, flämischen, ungarischen Volksliedern. Vergl. Dr. A. Reifferscheid, Westfälische Volkslieder. (Heilbronn 1879) S. 136ff.

7, 10) vergiftet worden sei, und zwar von der Grofsmutter (2b); oder — auf Anstiften der Stiefmutter — von der Amme (schwedisch), resp. der Muhme (2); oder endlich von der treulosen Geliebten (2a und schottisch.) Die Kehrverse bestehen hier in der Anrede: 1) »Maria, mein einziges Kind!« (2b), oder »Heinerich, mein lieber Sohn« (2a) und 2) »Ach weh, Frau Mutter, wie weh«, (2b) oder »Frau Mutter mein, o weh! Mein junges Leben, vergeben hat sie's mir! «(2a.) Zum Bau der Melodie von 2a ist übrigens zu bemerken, dafs die beiden reimenden Zeilen (a und b) dieselbe Melodie haben.

Die Nrn. 16^{1}—^{3}, 16a, 16b,^{1}—^{2} endlich, in deren Sage noch deutlich ein mythologischer Hintergrund durchscheint, geben in ächt nordischer Weise in ihren Kehrversen die Örtlichkeit und die Persönlichkeit der Sage an. Der Mittelkehrvers heifst: »Von dem Berg und tiefen Thal wohl über die See« (16a), »von dem Berg bis über die See« (16b), »von der Burg bis über die See« (16^{3}, 16b,^{2}). Der Schlufskehrvers nennt die unglückliche, dem wilden Wassermann angetraute Jungfrau: »die schöne Hannale« (16^{1} u. ^{2}), »die schöne Annale (16b,^{2}), »die schöne Agnete« (16^{3} und 16a) oder die »schöne Dorothee« (16b,^{1}).

Von diesen nordischen Kehrversen würden wir mit weniger Bestimmtheit behaupten, dafs sie aus musikalischem Bedürfnisse hervorgegangen seien, wohl aber, dafs sie einem solchen durchaus entgegenkommen. Die tiefer liegenden Gründe für das Entstehen des Kehrverses — des lyrischen Elementes innerhalb der ursprünglichen Epos — hat Geijer treffend entwickelt. Im Ganzen aber dürften wir nicht irren, wenn wir den wesentlichen Antrieb zur Ausbildung des Strophenbaues in musikalischem Bedürfnisse finden. Und so zeigt sich im Volksliede recht die Wechselwirkung von Text und Weise: erst hat der Text die Melodie im Gefolge; er ist dem festen Stamm gleich, um den sich die Schlingpflanze spielend windet. Dann aber wirkt das Gesangesbedürfnifs

wieder zurück auf die Fortbildung des Textes, wie der leichte, luftige Epheu den Wuchs der kernigsten Eiche schmeichlerisch zu beeinflussen vermag.

II. Zur Melodik.

Die Weise eines Liedes pflegt man Melodie zu nennen — wenigstens für das deutsche Volkslied sehr passend, denn, wie sich mehrfach zeigen wird, überwiegt in diesem das melodische Element durchaus. In der Melodie hat das Lied seinen eigentümlichen Reiz und Wert. Bei einer Analyse des Volksliedes wird deshalb ein Hauptaugenmerk auf die Melodiebildung zu richten sein.

Um nun in diese einen klaren Einblick zu gewinnen, sehen wir zunächst von aller rhythmischen Gliederung ab, die zu untersuchen einer späteren Studie vorbehalten bleibt, und beschäftigen uns vorab lediglich mit der Aufeinanderfolge der einzelnen Töne. Auch die Tonwiederholungen lassen wir hier unberücksichtigt.*) So stellt sich also jede Melodie dar als eine Reihenfolge von einander verschiedener Töne, zunächst ungegliedert. In der Regel wird sich uns aber sofort eine Gliederung aufdrängen, entsprechend den einzelnen Versen

*) Die Tonwiederholungen haben in der Musik eine mehr als nebensächliche Bedeutung, erhalten dieselbe aber nur durch rhythmische und harmonische Koloratur. Man denke an die alten Psalmmelodieen, an neuere Rezitative. Von Volksliedern sind die kürzlich bekannt gewordenen der »Jubiläumssänger« reich an Tonwiederholungen, deshalb auch voll rhythmischen Wechsels. Das deutsche Volkslied aber ist seiner Natur nach Melodie und liebt deshalb Tonwiederholungen, d. h. ein Stillstehen der melodischen Bewegung nicht sehr. Wir fassen diesen Punkt bei andrer Gelegenheit genauer ins Auge. — Als Kuriosum in Bezug auf Tonwiederholung sei hier ein kleiner musikalischer Schwank erwähnt, ein dreistrophiges Liedchen „das letzte Tönchen“: „Hört ihr Herrn und lasst euch sagen, dass ich nicht bei Stimmen bin, keinen Ton kann ich mehr singen, all mein Umfang ist dahin“ u. s. w. Dieser rührende Text, im letzten erreichbaren Basston mit vielem Ausdrucke hingehaucht, pflegt in fröhlicher Gesellschaft seinen Eindruck nicht zu verfehlen, wenn durch passende Klavierbegleitung die Eintönigkeit mehr oder weniger aufgehoben wird. Selbstverständlich aber ist das kein »Lied«, sondern eben ein Schwank. Ein ähnliches hat in den Kölner Karnevalliedern seine bezeichnende Stelle gefunden.

(Zeilen) der Textstrophe. Man braucht nicht darnach zu suchen, sondern sie ergiebt sich unmittelbar, wenigstens meistenteils. Zuweilen besteht allerdings der Reiz einer Melodie gerade darin, zwei Textzeilen in einen musikalischen Satz zusammenzuziehen oder umgekehrt eine Textzeile in zwei oder mehrere musikalische Sätze zu zerlegen. Doch kommt diese Ausnahme für das Volkslied kaum in Betracht.

Wie die Textzeilen nemlich einen sprachlichen Satz zu bilden pflegen, so erhalten wir in der Melodie einen musikalischen Satz. Ein solcher einzelner Satz kann genügen, um einen musikalischen Gedanken — wenn man der Analogie halber diesen Ausdruck brauchen darf — auszudrücken, gerade wie auch in der Sprache ein Satz oft hinreicht, eine Ansicht oder Absicht zu äussern. Zumeist aber ist eine Verbindung mehrerer Sätze nötig, um einen Gedanken zu vollenden, sowohl in der Sparche, wie in der Musik.

Eine längere Gedankenreihe ferner besteht nicht nur aus einer Anzahl neben- und untergeordneter Sätze, sondern unter diesen lassen sich wieder mehrere zu gewissen Gruppen zusammenfassen, die in der Schrift durch Absätze sich kenntlich machen. In Tonstücken giebt es dem entsprechend verschiedene Perioden. Bestimmte Normen freilich für die Abteilung mehrerer Perioden hat man nicht, und es bleibt zumeist dem Ermessen und dem Auffassungsvermögen des Einzelnen überlassen, zu entscheiden, in wie viele Perioden und selbst in wie viele Sätze er ein Tonstück gliedern will: Auch bei einer sprachlichen Gedankenentwickelung wird ja nicht selten der eine in mehrere Sätze scheiden, was der andre in einen einzigen zusammenfaſst, und ein dritter findet wohl gar noch nötig, den gleichen Gedanken in mehreren Absätzen zu schreiben.*)

---

*) Joh. Gottl. Fichte giebt (Werke 8, 262) einen 32 Druckzeilen langen, in 8 Absätze gegliederten Satz! Auch musikalisch könnte man wohl zuweilen eine ähnliche absonderliche Einteilung annehmen.

In noch weit höherem Grade aber als die sprachliche Gedankenreihe ist die musikalische vieldeutig. Das zeigt sich am klarsten, wenn wir den (sprachlichen wie melodischen) Satz in seine einzelnen Bestandteile auflösen. Jeder Gedanke besteht aus der Verbindung mehrerer Begriffe, und entsprechend jeder Satz aus der Verbindung mehrerer Worte*). Begriff und Wort nun decken sich nicht immer. Unendlich häufig sind mehrere Worte nötig, um einen einzigen Begriff zu bezeichnen. In einem Satze wie: »Dieser Apfelbaum ist belaubt« werden die meisten vermutlich nur zwei Begriffe unterscheiden, den betreffenden Apfelbaum und die Eigenschaft des Belaubtseins. Vier Worte waren nötig, um diese zwei Begriffe auszudrücken. Indessen kann man auch den vier Worten entsprechend vier Begriffe in dem Satze finden, wenn er z. B. einem andern Satze gegenübersteht, wie etwa: »Jener Birnbaum war kahl.« Umgekehrt kann im Zusammenhange, etwa bei einer Beschreibung dieses Apfelbaumes, wo jeder Satz das gleiche Subjekt hat und nur immer je ein neues Prädikat hinzufügt, dieser allen gemeinsame Subjektsbegriff ganz zurücktreten. Man findet dann in dem Satze nur einen Begriff.

Eine solche — in der Sprache doch immerhin begrenzte — Mehrdeutigkeit ist unabsehbar in der Musik. Es giebt in der That nichts flüssigeres, schwankenderes, nichts Proteus- oder Koboldartigeres, als die musikalischen Begriffe, die wir nach dem Vorgange anderer Tonbilder nennen wollen. Und doch ist bei einer Analyse einer Melodie die Darstellung ihrer Tonbilder das erste Erfordernifs.

I. Tonbilder.

Im folgenden habe ich eine Zusammenstellung derjenigen Tonbilder versucht, die sich in den in der ersten Studie ge-

*) Von einwortigen Sätzen (Imperativen, Ellipsen) können wir füglich absehen. Diese sind sprachlich das »eine Tönchen«.

nannten 52 deutschen Volksliedern aus Erks Liederhort finden. Dieser freilich noch kleine Anfang eines »Tonbildbuches« dürfte für den Zweck dieser Studien zunächst genügen. Denn dieselben wollen ja nirgend abschliefsen, sondern zumeist nur zur Mitarbeit anregen auf einem Felde, das der Arbeit wert ist.

Mancher wird vielleicht über die doch nicht ohne Bedacht geschehene Abgrenzung der Tonbilder anderer Meinung sein. Viele werden kleine Tonverbindungen, wie die untenstehenden z. B. die Nr. 87, noch nicht für Tonbilder halten, andere längere Tonreihen wie Nr. 30 nicht mehr für solche anerkennen. Hier kommt eben alles auf die individuelle Auffassung an. Ein Streit über die Abgrenzung von Tonbildern würde meistenteils einer von den wenigen sein, in denen — Jeder Recht behält.

Demnach ist es allerdings ein recht mühsames Unternehmen, die Tonbilder auch nur einer kleinen Anzahl von Liedern zusammenzustellen, wenn man anders auf ihre Mehrdeutigkeit thunlichst Rücksicht nehmen will. Aber, bleibt er auch unvollkommen, so ist ein solcher Versuch doch lohnend genug. Man vergesse nicht, was die Worte für die Sprache sind, sind diese Tonbilder für die Musik. Je mehr einer Worte kennt, um so klarer, schöner, vielseitiger wird er sich ausdrücken können. Ganz entsprechend wird der, der eine Fülle mannichfaltiger Tonbilder in sich aufgenommen hat, dieselben am vielseitigsten zu neuen Tonstücken zusammenzustellen wissen. Das Tonbildbuch ist das Vokabularium des Komponisten, dessen Thätigkeit freilich nicht in dem mechanischen Zusammenstellen solcher Tonbilder besteht, so wenig als der Dichter ein Gedicht durch Durcheinanderschütteln von Worten, Versfüfsen und Reimen zustande bringt.

Noch nach einer anderen Richtung wird die nachfolgende Zusammenstellung von Interesse sein. Sie zeigt, welche unendliche Mannigfaltigkeit aus den einfachsten Formen hervor-

geht. Es sind Blumen, einfache und gefüllte, alle verschieden an Farbe, Form und Duft, und in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit doch alle auf mehrere und zuletzt eine gemeinschaftliche Grundform zurückzuführen. Aber es sind Wald- und Feldblumen, nicht im Treibhause gezogen, und darum charakteristisch unterschieden von den Erzeugnissen der Kunst.
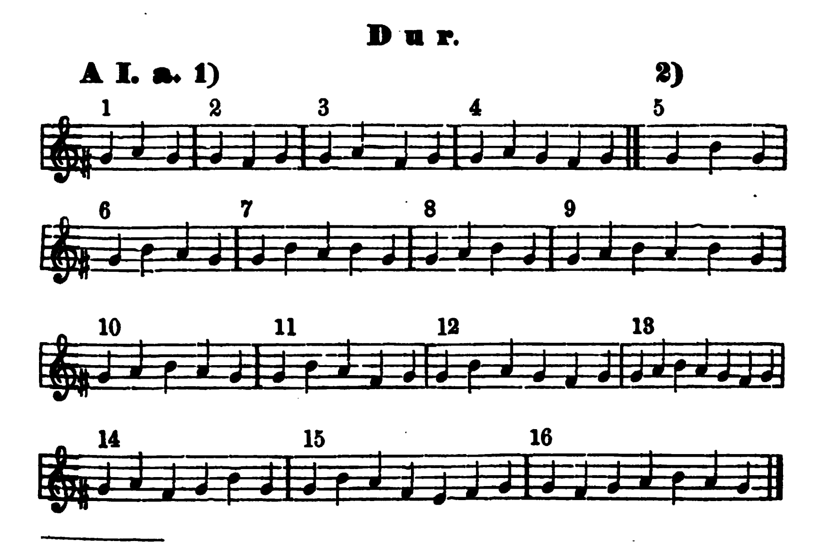
Im Treibhause hat man auch fremde Pflanzen, zuweilen aus den entferntesten Ländern herbeigeholte. Und so hat unsre Kunstmusik manches fremden Klängen abgelauscht. Das deutsche Volkslied dagegen, ganz auf heimischem Boden erwachsen, hält fremden Typen gegenüber seine Eigenart fest. Wohl vermag die deutsche mehr als manche andre Nation sich in fremde Volkseigentümlichkeiten hineinzuleben und hineinzuempfinden, und so giebt es auch unter unseren deutschen Liedern einzelne, die von anderswoher nach Deutschland verpflanzt zu sein scheinen. Doch haben hier wohl durchgängig mehr oder weniger Umbildungen stattgefunden, durch die die Lieder der deutschen Art mehr angepafst worden sind.

Die folgenden Tonbilder sind wie gesagt sämtlich Liedern in kurzen Reimpaaren entnommen worden. Wie früher erwähnt, ist dies die ursprünglichste deutsche Strophenform, für epische Stoffe ganz gebräuchlich. Wenn neuerdings auch lyrische Lieder in dieser Form gedichtet sind, demnach auch hier berücksichtigt wurden — eine strenge Scheidung wäre nicht möglich gewesen — so ist dies zur Vergleichung sehr interessant. Denn wenn dieselben auch zumeist die gleichen Tonbilder haben wie die epischen Lieder, so enthalten sie doch auch noch einige (besonders anzumerkende) charakteristische Wendungen, die den erzählenden fremd sind.
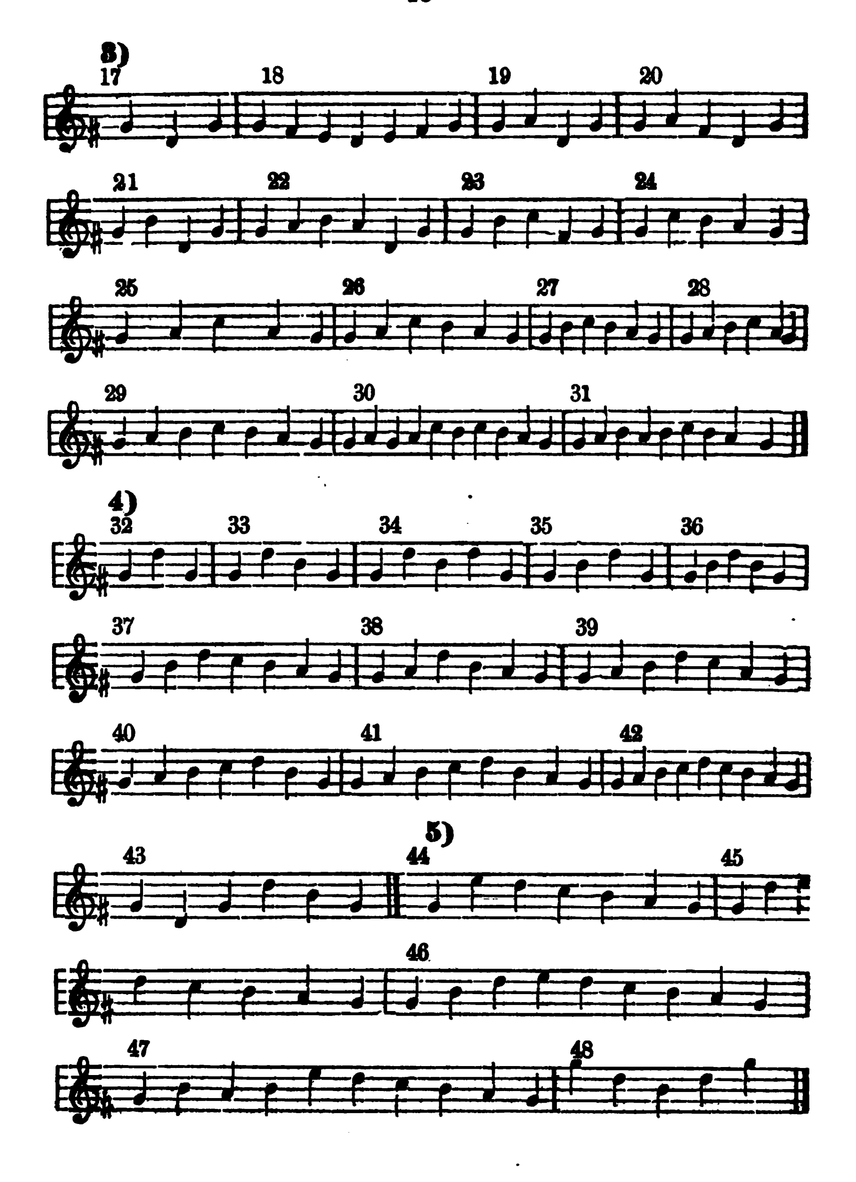
Bei sehr häufigen oder bei nur einmal vorkommenden Tonbildern schien es unwesentlich alle Belegstellen aufzuführen. Dagegen soll alles irgend bemerkenswerte notiert werden.
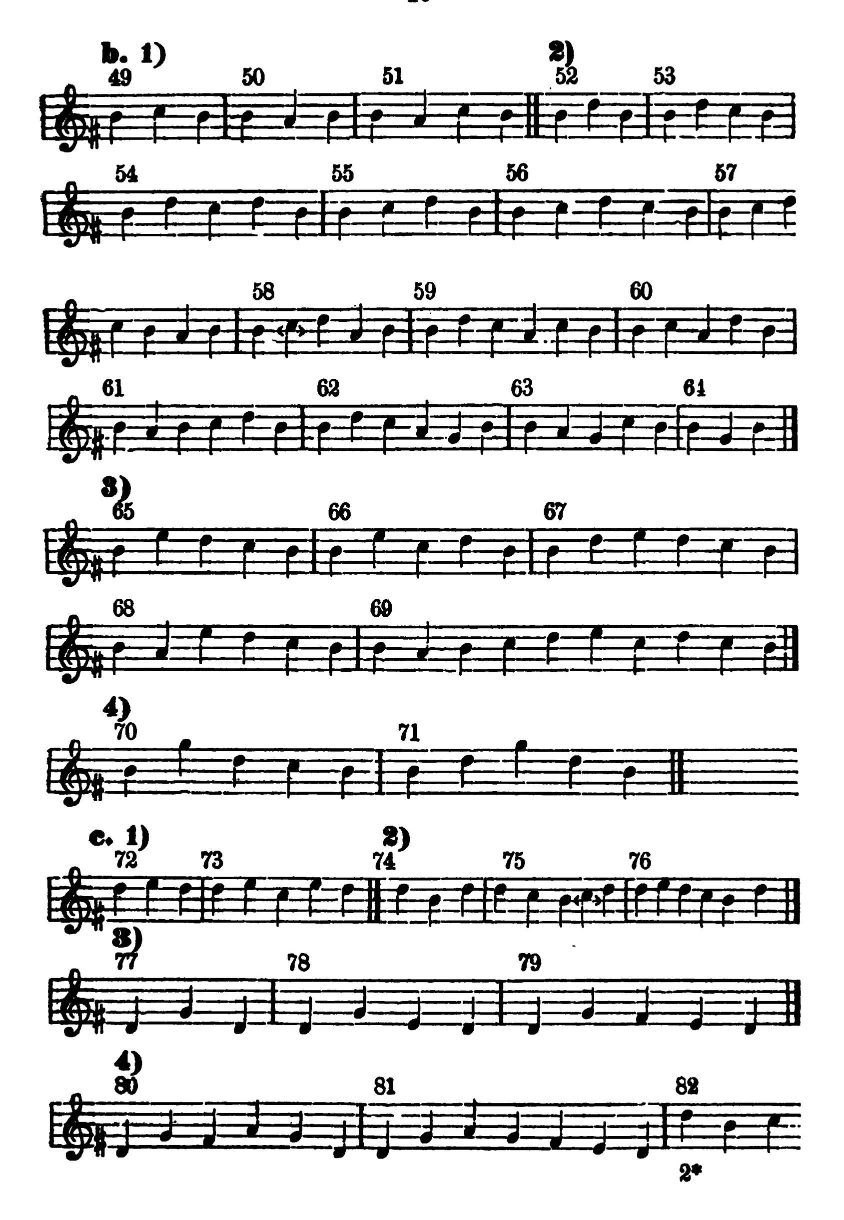
Hier noch ein Wort über die Gruppierung der Tonbilder. Der Übersicht halber sind sie alle auf G-dur und moll zurück-

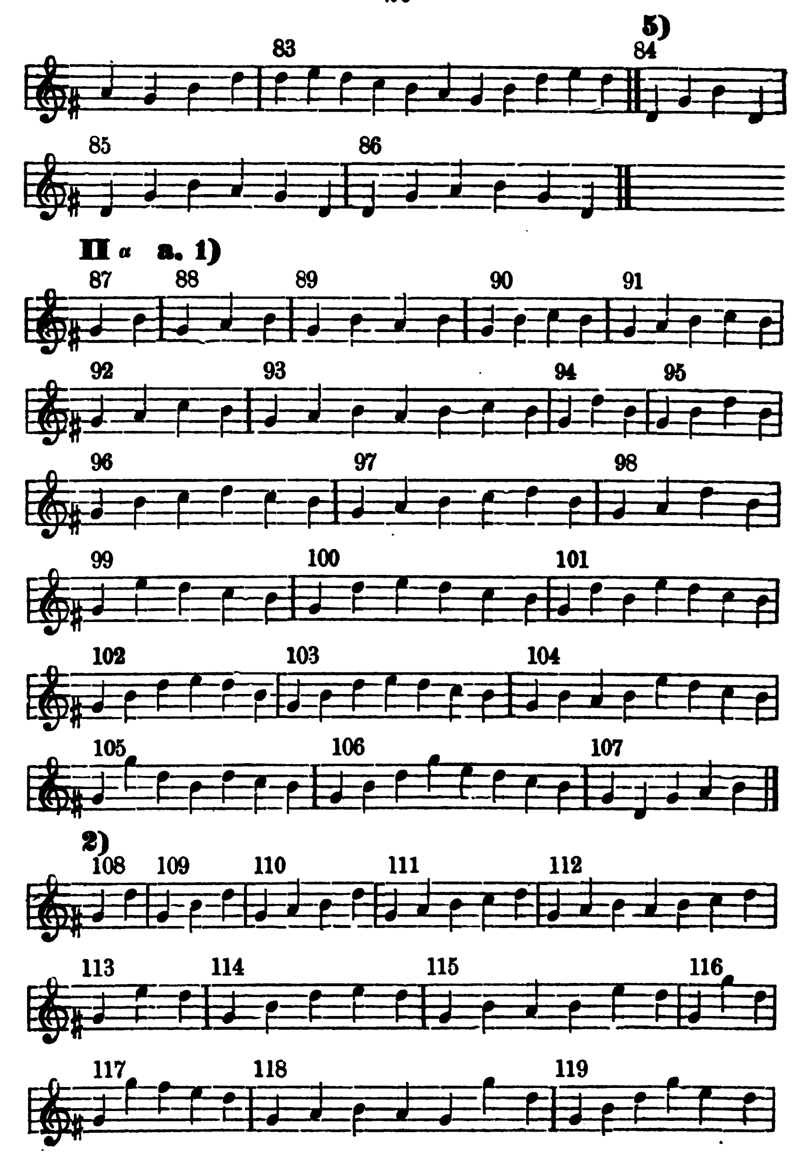
geführt. Gruppe A giebt Tonikabilder*), d. h. Tonbilder, die mit einem Tone des tonischen Dreiklanges (I, III, V.) beginnen und schliefsen. B fafst diejenigen zusammen, die mit Tonikatönen beginnen, mit Dominanttönen (II, V, VII; IV, VI) schliefsen. C enthält Dominantbilder, D Tonbilder, die von Dominant- zu Tonikatönen gehen, E giebt die vorkommenden Abbilder auf gleicher Tonstufe (Echo's), F die auf verschiedenen Tonstufen (melodische Fortschreitungen) an. Unter A enthält I die Tonentwickelungen, d. h. mit demselben Tone beginnende und schliefsende Tonbilder; II. Harmonieentwickelungen, und zwar *α* steigende, *β* fallende. Durch a, b u. s. w. werden die Tonbilder nach ihren Anfangstönen, durch 1, 2, u. s. w. nach ihrem Umfange getrennt. Ähnlich bei den folgenden Gruppen.
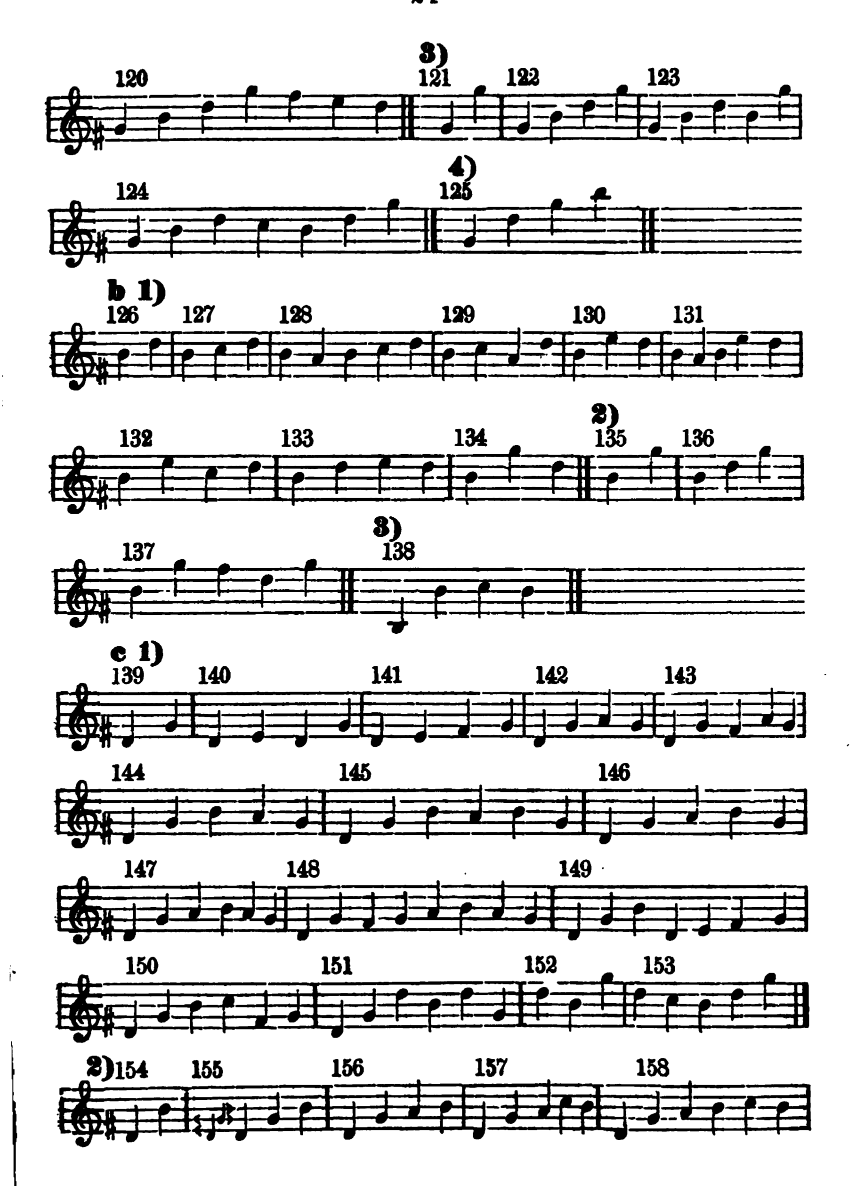


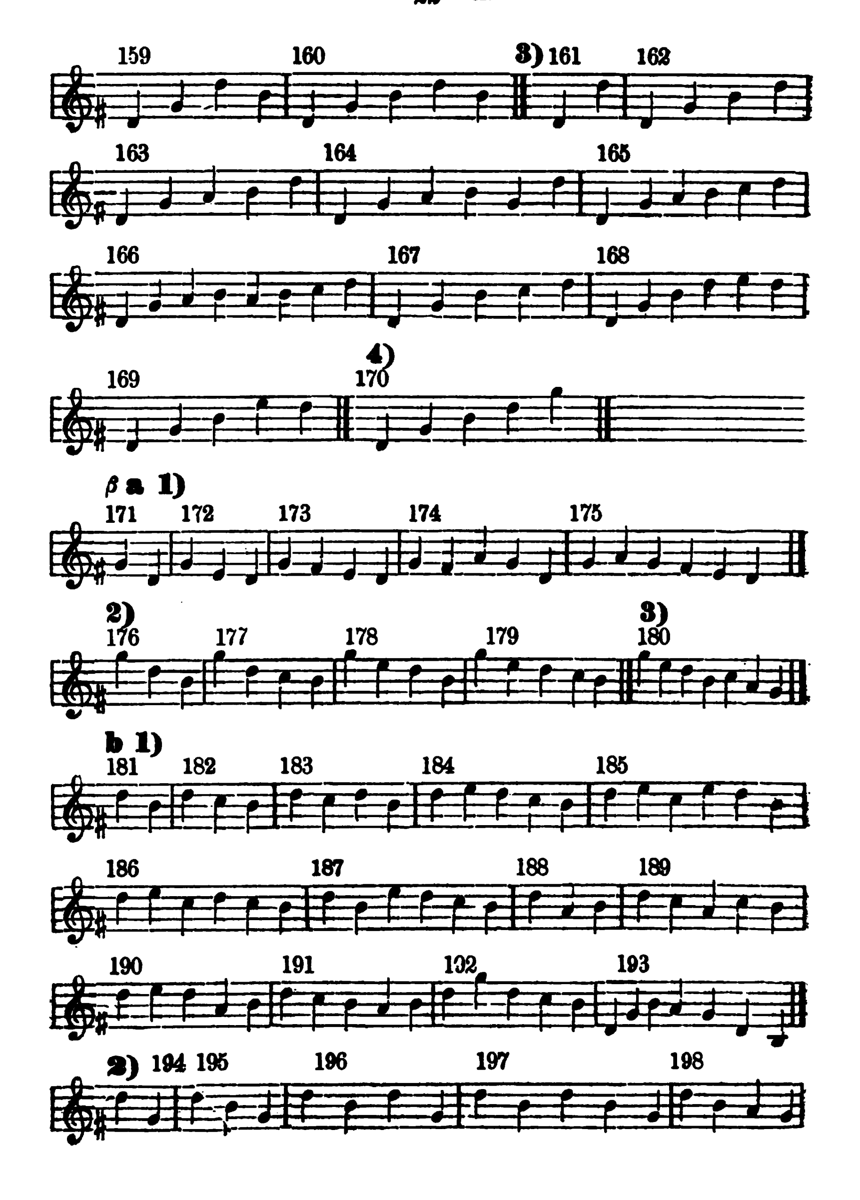
*) In Methode und Nomenklatur schliefse ich mich hier im allgemeinen an, an Wilhelm Dyckerhoff (»Kompositionsschule, oder die technischen Geheimnisse der musikal. Komposition«, Lpz. 1870).

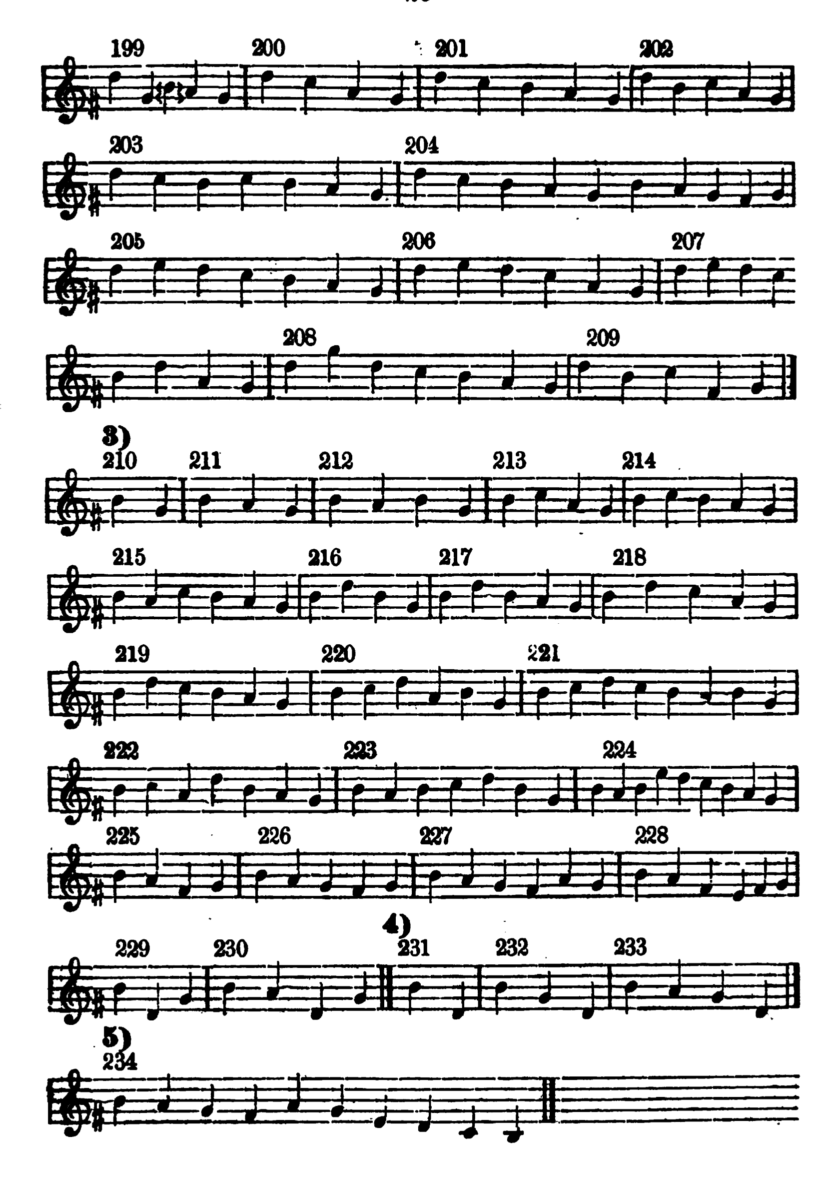

3)
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
4)
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
5)
43
44
45
46
47
48
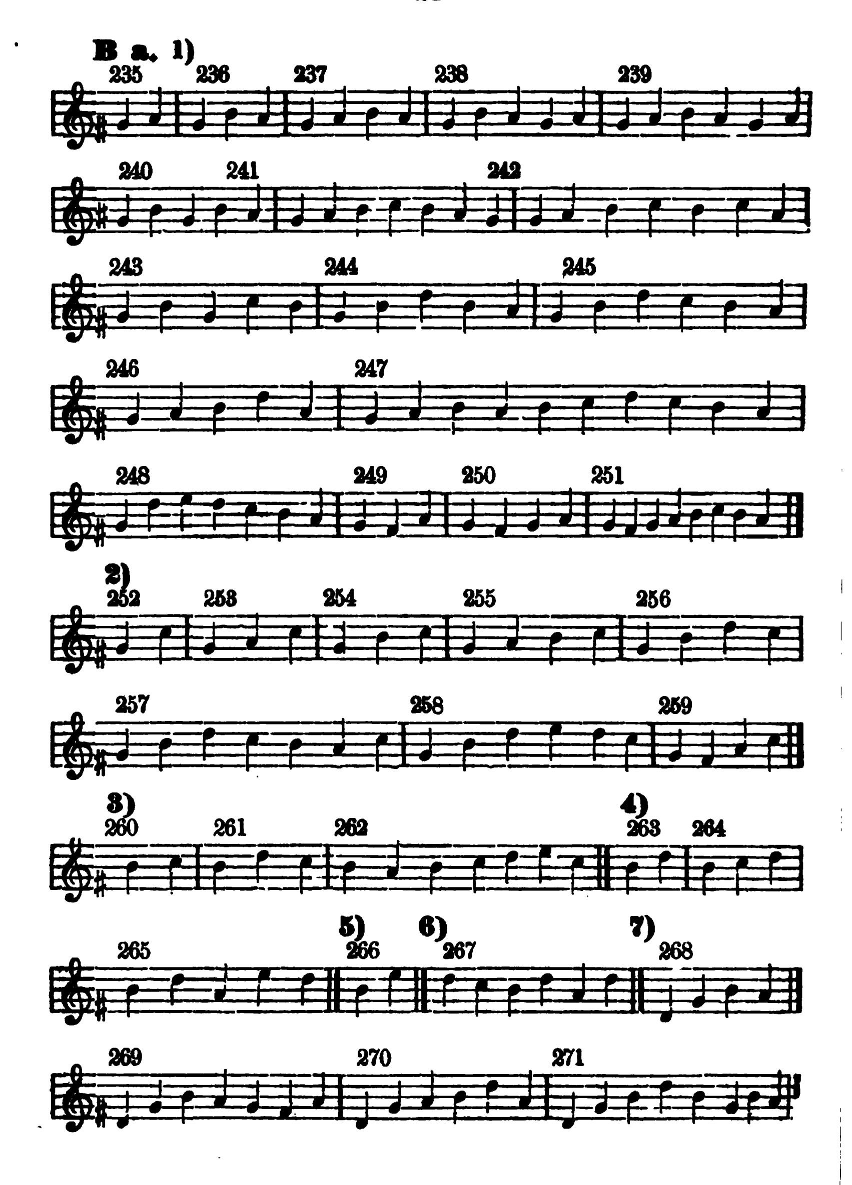

b. 1) 49 50 51 2) 52 53
54 55 56 57
58 59 60
61 62 63 64
3) 65 66 67
68 69
4) 70 71
c. 1) 72 73 2) 74 75 76
3) 77 78 79
4) 80 81 82
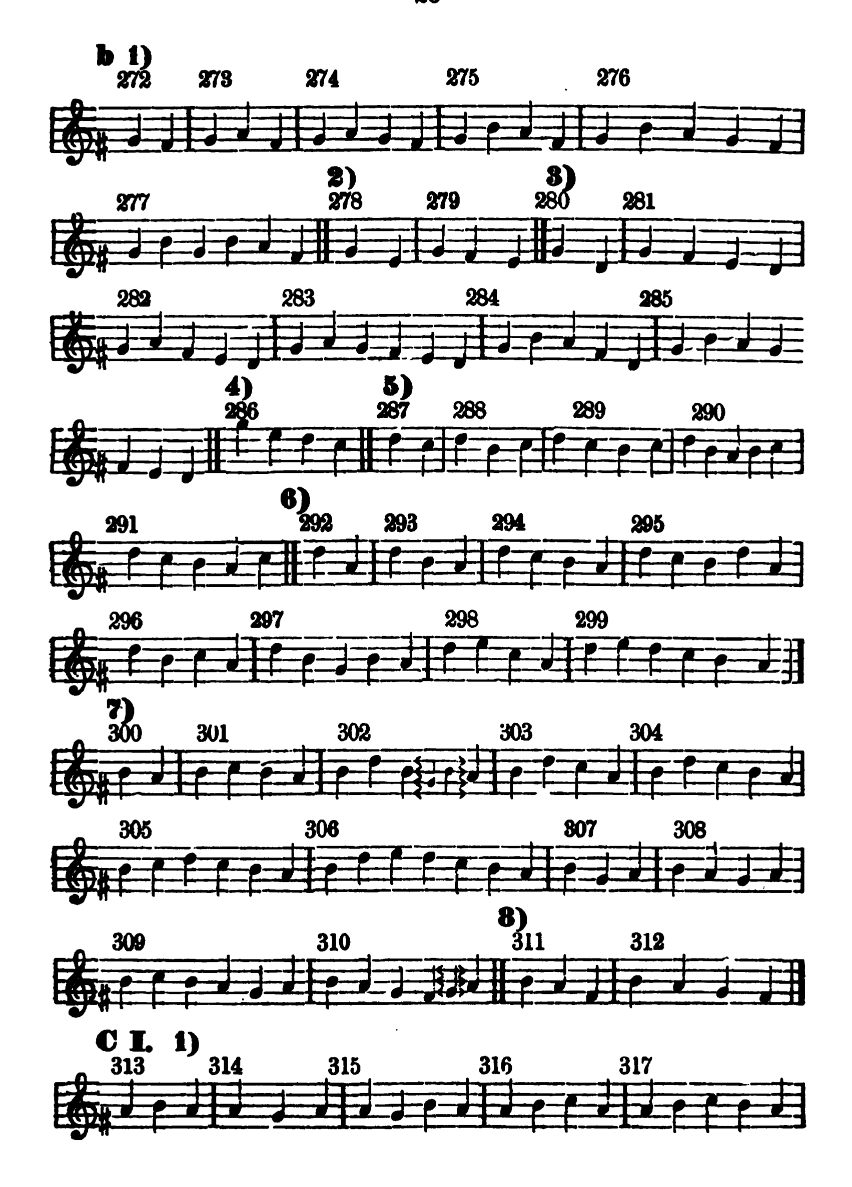

5)
83
84
85
86
II a a. 1)
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
2)
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
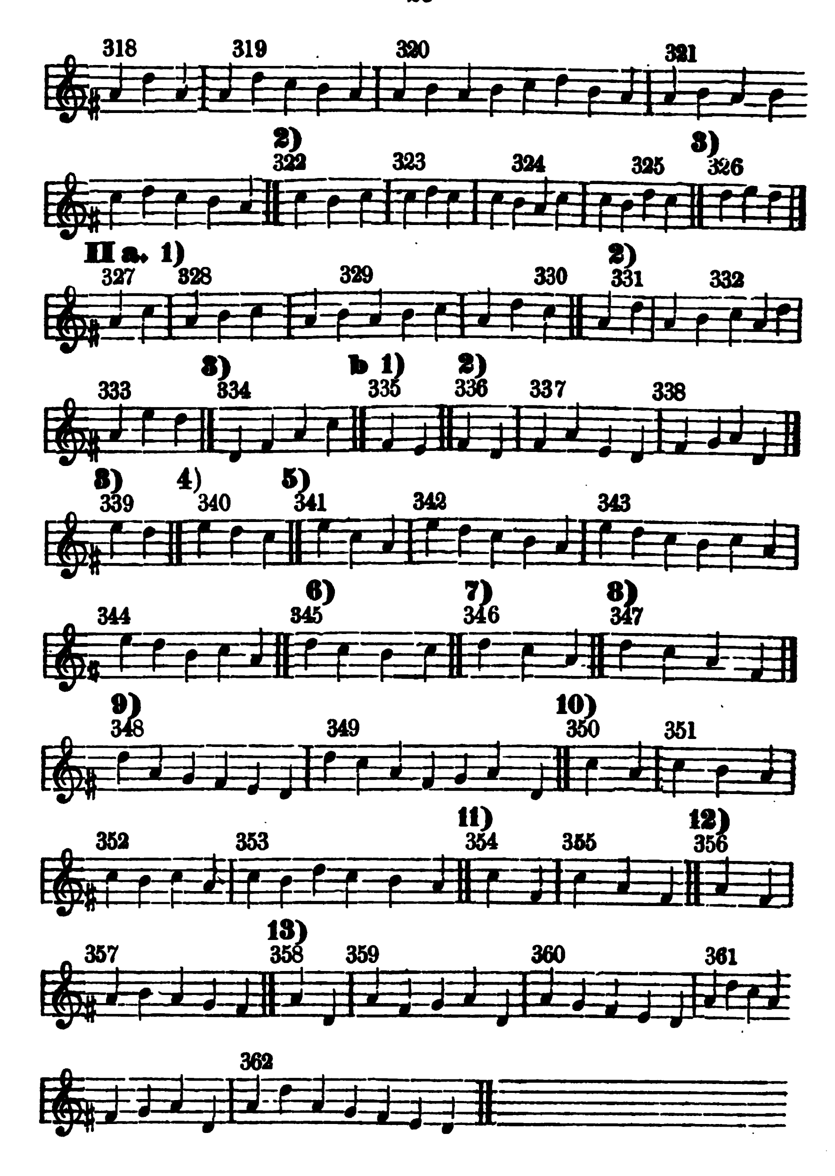

3)
120
121
122
123
4)
124
125
b 1)
126
127
128
129
130
131
2)
132
133
134
135
136
3)
137
138
c 1)
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
2)154
155
156
157
158
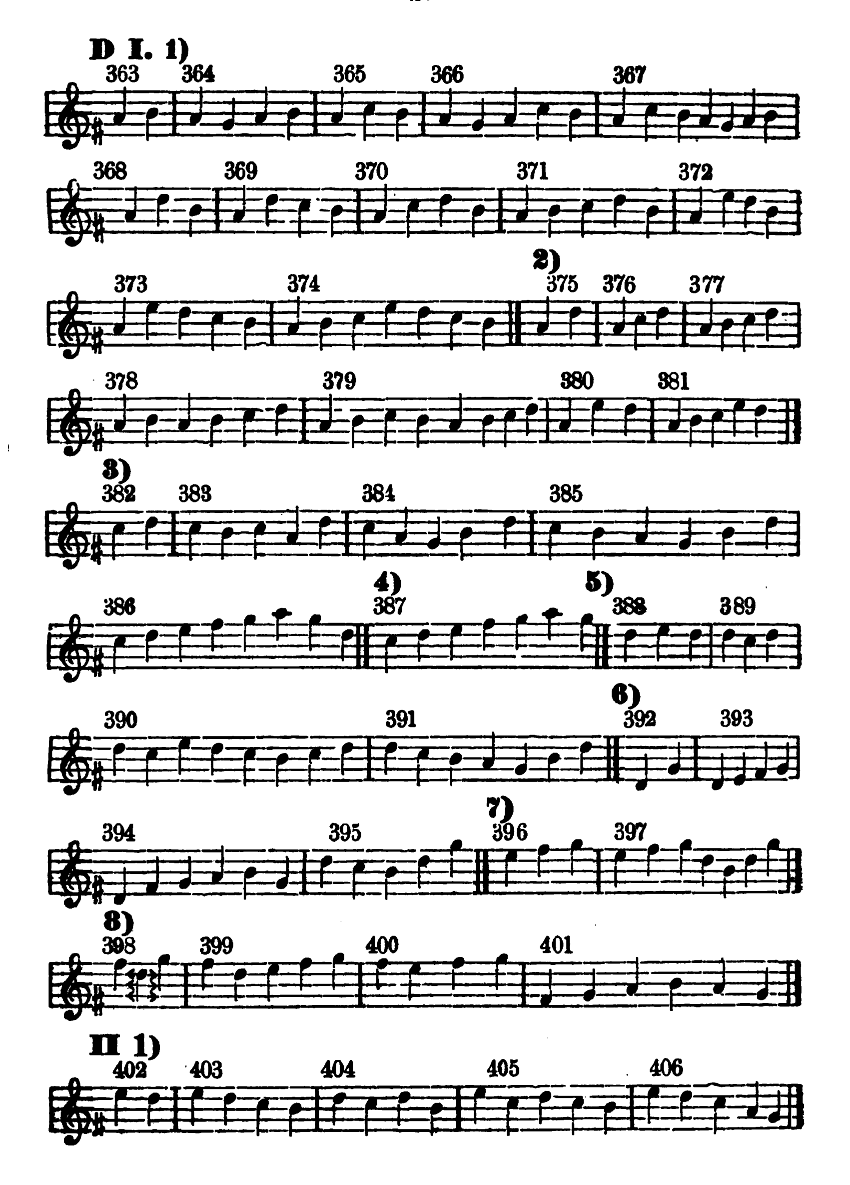

159
160
3) 161
162
163
164
165
166
167
168
4)
169
170
β a 1)
171
172
173
174
175
2)
176
177
178
179
3)
180
b 1)
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
2) 194
195
196
197
198


199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
3)
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227
228
229
230
4)
231
232
233
5)
234


B a. 1)
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
2)
252
253
254
255
256
257
258
259
3)
260
261
262
4)
263
264
265
5)
266
6)
267
7)
268
269
270
271


b 1)
272
273
274
275
276
277
2)
278
279
3)
280
281
282
283
284
285
4)
286
5)
287
288
289
290
291
6)
292
293
294
295
296
297
298
299
7)
300
301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
8)
311
312
C I. 1)
313
314
315
316
317


318
319
320
321
2)
322
323
324
325
3)
326
II a. 1)
327
328
329
330
2)
331
332
333
3)
334
b 1)
335
2)
336
337
338
3)
339
4)
340
5)
341
342
343
344
6)
345
7)
346
8)
347
9)
348
349
10)
350
351
352
353
11)
354
355
12)
356
357
13)
358
359
360
361
362


D I. 1)
363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
2)
373
374
375
376
377
378
379
380
381
3)
382
383
384
385
4)
5)
386
387
388
389
6)
390
391
392
393
7)
394
395
396
397
8)
398
399
400
401
II 1)
402
403
404
405
406

2)
407 408 409 410 411

3)
412 413 414 415 416

417 418

4)
419 420 421

422 423 424

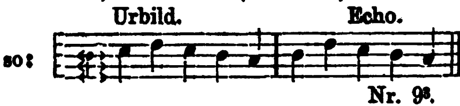
5)
425 426 427 428 429 430
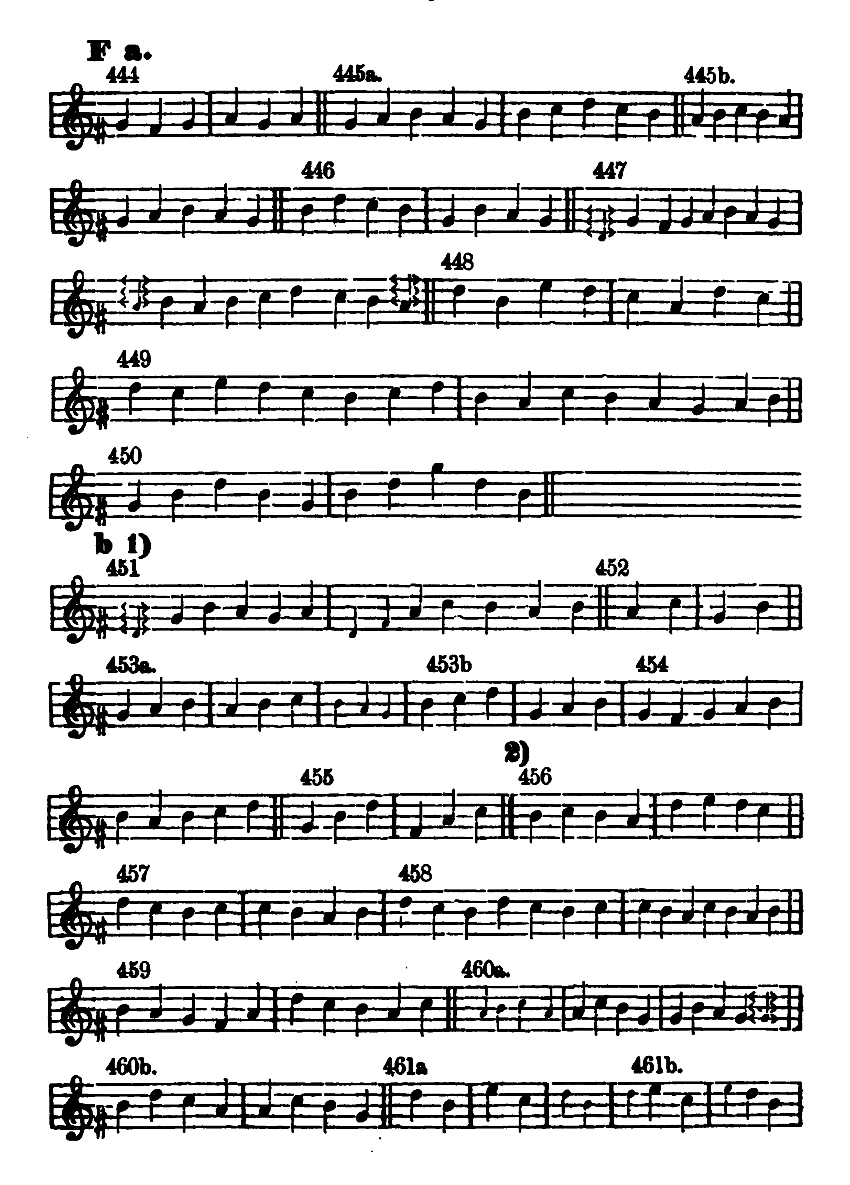
6)
431 432 433 434 435

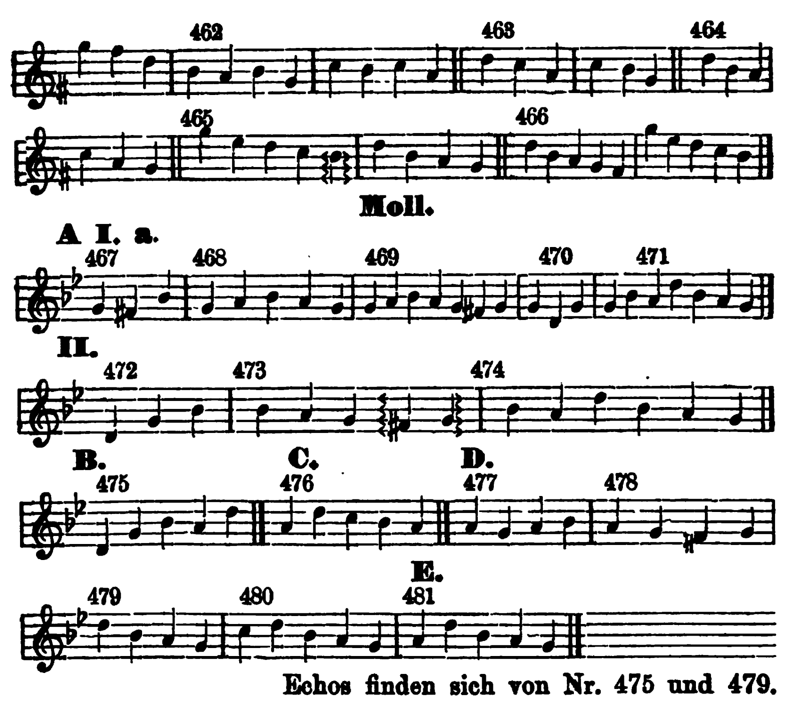
436 437 438 439

440 441 442 443

E. **Echos** bilden von obigen Tonbildern die Nr. 10, 72, 88, 139 (im Liederhort Nr. 30^{1}, 50^{1}, und 108) 139 wiederholt, 146, 155, 182, 216, 235, 281, 294, 308, 310, 311, 402, 419, 430. Echos im **eigentlichen** Sinne (Wiederholung des Abbildes unmittelbar nach dem Urbilde) finden sich von Nr. 80, 114, 115, 185, 196, 204, 245, 274, 302, 304[x]), 311, **Umkehrungen** von 235 (in Ldh. 16^{b1}) = 431; 56 = 75 (Ldh. 94).




F a.
444
445a.
445b.
446
447
448
449
450
b 1)
451
452
453a.
453b
454
2)
455
456
457
458
459
460a.
460b.
461a
461b.



Echos finden sich von Nr. 475 und 479.
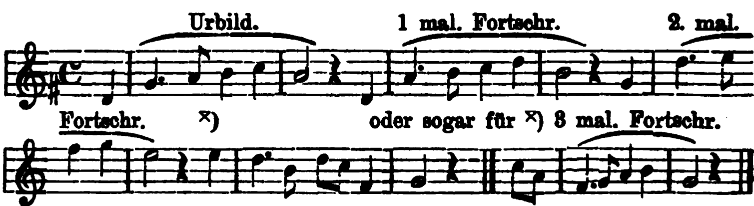
Hierzu einige Bemerkungen: **3** findet sich in Liederhort 30^1, 49a^3, 51. Es entsteht aus Zusammensetzung der Tonbilder 235 und 398. Entsprechend lassen sich alle ausgedehnteren Tonbilder als Zusammensetzungen mehrerer einfacher auffassen, was im einzelnen auszuführen nicht nötig sein wird. **4**-Ldh. 9^1, 46; **6** 9a, 41a, 46, 46a, 49a, 50^1, 61c^1, 138; **8** 7a 17, 61c^1; **10** 9a, 16^1, 16^3, 34, 45^1, 96; **11** 7a, 10; **12** 41, 49a^1, 49c; **16** 41, 41a; **20** 2a, 49a^3; **23** 16^1 Var., 166^2; 108. Über die Tonfolge 11—7 werden wir noch zu reden haben. — **34**, 2a, 9^1; **36** 9^2, 16^2; **51** 8, 16^1 Var., **53** 9^6, 49a^1; **55** 9^1, 41a; **56** 16^1, 51; **58** 16^3, 16a, 16b^1; **61** 9^1, 41a; **65** 34a^2, 61c^1; **67** 29^1, 139; **72** 2a, 49c, 51b und sonst **75** 17, 34; **85** 34a^1, 61c^1; **89** 46, 138; **92** 16b$^{1 u. 2}$, 16^3; **95** 1, 8,

16[3], 29[1]; **98** 1, 16[3]; **104** 34a[2], zugleich die erste Zeile des Chorals: »Ach bleib mit deiner Gnade«, freilich in wesentlich anderer rhythmischer Gestalt. **108** 2a, 9[1], 30[1]; **109** sehr beliebt, z. B. 1, 9[2], 16[2], 16b[2], 29[1], 30[2], 49a[2], 50[2]; **110** 16[1], 41a, 49c; **111** 16a, 94, 139 u. 1; **112** 41a, 93; **114** 19[2], 49[2], 139, 187; **116** 9[4], 9b, neueren Datums. **128** 9[1], 16b[1], 41a; **130** 34a[4], 61c[1]; **136** 16[2], 51; **141** 50[1], 136; **143** 51, 138a; **144** 34a, 61c[1]; **146** 17, 61c; **147** 7a, 61[1 u. 3], 34; **151** 2a, 9[1]. Auch bekannt als Anfang des schönen Liedes: Ade, jetzt mufs ich scheiden, Ldh. 119 — **156** oft z. B. 7a, 17, 41, 46, 49a[1—3], 61c[1], 93; **159** 8, 30[1], s. zu 151; **168** 19[2], 50[2]; **162** 1, 16[2], 16b[2], 28a, 29[1], 30[2], 50[2], 192; **169** Anfang des bekannten Studentenliedes: »Ich gehe meinen Schlendrian bis an mein kühles Grab«. **173** 51, 51b; **176** 16b[1], 84a[1]; **179** 1, 96, 34b; **188** 16[3], 16a, 16b[1]; **194** 2a, 9[1], 16b[2]; **195** 16[1 u. 2], 30[1], 139 u. s. w.; **196** 2a, 9[1], 34a[2]; **200** 9[1], 10, 16a, 30[1], 30[2], 34, 34a, 34b, 41, 49[1 u. 2], 61c[2], 139; **207** u. **208** ursprünglich in der Quinte stehend, die aber als Prime zu harmonisieren ist, ersteres 16b[2]; letzteres 10; **212** 45[1], 51, 138, 140; **217** 9b, 61c; **218** 28a, 61c[1]; **220** 16[3], 16b[1]; **225** 7a, 10; **226** 41, 49a[1 u. 3], 49c; **229** 8, 30[2]; **233** 34a[1], 61c[1]; **234**. Dies Tonbild ist indirekt, durch Auslassung zurücktretender Töne, aus 1 entnommen. **236** 9[1], 9[2], 10, 41, 49a[1], 49c, 51b, 187; **244** indirekt aus 9[3]; **245** 9a, 64a[1]; **248** 34, 61c[2]; **250** 16[3], 49a[1]; **254** 16[1] Var. 166[2], 108 (über diese s. zu 23) **46**, wie die beiden ersten aus Schlesien stammend. Überhaupt zeigen die Schlesischen Weisen mehrfach ein Festhalten an den alten epischen Stoffen, aber Eindringen lyrischer Wendungen in die Melodie. — **255** 46, 61c, 94; **262** 16a, 16b[1]; **276** 16a, 166[1], 49c, 50[1]; **281** 9[1], 138; **285** 16a, 16b[1], 50[1]; **294** 9[3 u. 4], 9a; **301** 49[1 u. 2]; **303** 28a, 51, 61c[1]; **312** 1, 9b; **317** 7a, 203; **318** als Prime zu harmonisieren, in 10; **328** 7a, 49c, 203; **329** 41, 41a, **337** als Prime zu harmonisieren, in 166, ebenso **348** in 10; **357** in 16b[2]; **362** in 10; **360** 49a[3], 50[1]; **365** 2a, 16b[2], 49c, 61c[1], 94; **369** 41a[3], 61c; **375** ebenda; **393** 17, 138 u. a; **396** 16b[1]

(schlesisch) 138a (litthauisch) **403** 26^1 Var. 29^1, $34a^2$, 51b, $61c^2$, 139, 203; **410** 16^3, 16a, $16b^1$, 50^2; **412** ebenda; **413** 16^2, 94, **418** zwischen dem Oktavensprung Zeilenende 10; **420** 34, 34b; **425** 2a, 16^{1-2}, 29^1, 30^2, 61c; **427** sehr häufig z. B. 16^1, 16a, $16b^{1-2}$, 16^1 Var., 10, 46, $49a^{1-2}$, $64a^2$, 139, 94; **430** s. zu 23 und 254—**433** 49c, $61c^1$; **434** 16^1 Var., $16b^2$ (schlesisch) 94 (lyrisch, aus dem Odenwald) **435** 29^1, 49c, 16c; **442** auf der Sekunde Zeilenschlufs in 7a, 28a, 140; ohne solchen, als einheitliches Tonbild, nur 108 lyrisch. Ein Beispiel, wie die neueren (lyrischen) Formen in den ältesten (epischen) schon vorbereitet lagen. **440** 7a, 10, 30^1; **443** 2a, $49a^2$.

Zu Gruppe F.

Dem aufmerksamen Beobachter kann nicht entgangen sein, dafs die hier betrachteten Volkslieder im Vergleich zu unsern jetzigen sehr wenig melodische Fortschreitungen zeigen. Freilich stammen die hier angeführten aus 21 Nummern, aber nur in vieren von diesen (Nr. 9b, 16^1, $49a^1$, $61c^1$) finden sich mehrere Fortschreitungen auf einmal. Lieder, wie folgendes was zu unsrer Zeit nicht auffallen würde —



sind unter jenen älteren Liedern nicht nachzuweisen: Unsre Zeit, reich an harmonischer Entfaltung, zeigt vielfach Armut an Melodie. Jene älteren Lieder, durch und durch melodisch, begnügen sich dafür mit nur zwei Harmonieen, bedürfen keiner Modulation, verzichten auf jedes schwierigere Intervall, und — wer sie einmal gesungen, vergifst sie doch nicht. Ja »es mufs etwas in diesen simplen Liedern stecken, das ihnen Stärke giebt, dem Zahn der Zeit zu trotzen, der so schnell an unsern schönsten Opernarien nagt.« —

2. Tonfolgen.

Melodie ist, ganz allgemein ausgedrückt, eine irgendwie geordnete Reihe von Tönen. Die einzelnen Töne können teils unter sich verschieden sein (Tonfolgen), teils — dies jedoch nur in beschränkter Weise, die einfache Wiederholung eines und desselben Tones geben (Tonwiederholungen).

Aus der in der vorigen Studie gegebenen Übersicht von Tonbildern aus einer Reihe deutscher Lieder in kurzen Reimpaaren sind bereits die verschiedenen Tonfolgen, die in jenen Liedern zu finden sind, ersichtlich. Es erübrigt hier nur noch eine Zusammenstellung dieser verschiedenen Tonfolgen nach ihren verschiedenen Arten und nach der Häufigkeit ihres Vorkommens. Dazu sollen die folgenden Tabellen dienen, in denen die vorkommenden Intervalle steigend (Kolumnen a) und fallend (Kolumnen b) bis zur Ausdehnung einer Oktave aufgezeichnet sind. Intervalle über eine Oktave hinaus sind nicht volkstümlich.*)

Tabelle I. Sekunden.

A. Kleine				B. Grosse			
a Steigend.		b Fallend.		a Steigend.		b Fallend.	
				1—2	34	46	2—1
				2—3	38	43	3—2
3—4	26	35	4—3				
				4—5	17	34	5—4
				5—6	17	35	6—5
				6—7	6	13	7—6
7—8	14	23	8—7				

*) Sie finden sich wohl in scherzhaften Liedern. Vgl. z. B. Polle, Dr. Friedr., Pan, ein lustiges Liederbuch. Dresden, G. Schönfeld 1877. Nr. 231, wo ausser der fallenden Oktave 8—1 noch vorkommen die Tonfolgen 1—10, 4—13, 1—12.

Tabelle II. Septimen.

A. Kleine.				B. Grosse.			
a Steigend.		b Fallend.		a Steigend.		b Fallend.	
				1—7	—	—	7—1
2—8	—	—	8—2				
3—9	—	—	9—3				
				4—10	—	—	10—4
5—11	1	—	11—5				
6—12	—	—	12—6				
7—13	—	—	13—7				

Tabelle III. Terzen.

A. Kleine.				B. Grosse.			
a Steigend.		b Fallend.		a Steigend.		b Fallend.	
				1—3	42	17	3—1
2—4	16	14	4—2				
3—5	38	32	5—3				
				4—6	3	5	6—4
				5—7	1	3	7—5
6—8	—	6	8—6				
7—9	4	4	9—7				

Tabelle IV. Sexten.

A. Kleine. a Steigend.		A. Kleine. b Fallend.		B. Grosse. a Steigend.		B. Grosse. b Fallend.	
				1—6	1	—	6—1
				2—7	—	—	7—2
3—8	3	—	8—3				
				4—9	—	—	9—4
				5—10	—	2	10—5
6—11	—	—	11—6				
7—12	—	—	12—7				

Tabelle V. Quarten.

a Steigend.		b Fallend.	
1—4	2	—	4—1
2—5	11	4	5—2
3—6	3	—	6—3
5—8	46	10	8—5
6—9	—	—	9—6
7—10	1	—	10—7

Tritonus.

4—7	—	—	7—4

Tabelle VI. Quinten.

a Steigend.		b Fallend.	
1—5	10	6	5—1
2—6	3	—	6—2
3—7	—	—	7—3
4—8	—	—	8—4
5—9	—	4	9—5
6—10	—	—	10—6

Verminderte Quinte

7—11	—	3	11—7

Tabelle VII. Oktaven.

a Steigend b Fallend.

1—8	3	—	8—1
2—9	—	—	9—2
3—10	1	—	10—3
4—11	—	—	11—4
5—12	—	—	12—5
6—13	—	—	13—6
7—14	—	—	14—7

Hierzu einige Bemerkungen. Vollständig finden sich nur die Sekundenschritte. Am häufigsten der fallende 2—1, gewöhnlich, wenn nicht auch sonst schon, als Schlufs des Liedes. Nur vier Nummern unter jenen zweiundfünfzig haben diesen Schritt nicht: Nr. 51 u. 51b, die steigend in der Oktave (mit 7—8, nicht fallend in der Prime) Nr. 50[a], das in der Terz schliefst, endlich Nr. 192, das für seinen komischen Endkehrvers (»für fünfzehn Pfennige«) absichtlich einen originellen Melodieschlufs (fallenden Dreiklang auf der Tonika) anwendet.

Unter den Sekundschritten zeigten sich die steigenden wesentlich weniger beliebt, als die fallenden. Beide verhalten sich etwa wie 0,6 : 1.

Bei steigender Melodie dagegen überwiegen durchaus die Tonsprünge (gröfseren Intervalle) vor den Tonschritten (Sekundenfortschreitungen). Beide verhalten sich nahezu wie

2 : 1. Bei Terzen wie $1^1/_4$: 1; bei Sexten $2^1/_2$: 1; bei Quarten $4^5/_7$: 1; bei Quinten wie 1 : 1.) Dieses Verhältnis des Steigens und Fallens in der Melodie ist recht charakteristisch: So schwingt der Wanderer sich wohl mit starken Schritten bergan, während er langsam nur und mit Bedacht wieder herabklimmt.

Von Tonsprüngen ist neben 1—3 (42mal) am häufigsten 5—8 (46mal). Die hier in Betracht kommenden Lieder beginnen nämlich meist mit der Quinte als Auftakt und lassen die Oktave (Prime) auf der Tonsilbe folgen. Eine Ausnahme machen nur vier mit der Prime beginnende Lieder, in denen dann der Volltakt mit der Terz (Nr. 45[1]) oder mit der Quinte (9b und 61c*) beginnt. In Nr. 64a, wo Auftakt und Tonsilbe die Prime haben, giebt es sicher Varianten, die der gewöhnlichen Weise folgen. Bemerkenswert ist noch Nr. 10, wo durch taktische Verschiebung zu Beginn der Auftakt wegfällt, die Vortonsilbe also als Tonsilbe behandelt wird. Hier steht dieselbe mit der Prime. In der Schlufszeile dagegen, wo der regelrechte Takt wieder eintritt, erhält der Auftakt die gewöhnliche Quinte.

Vergleicht man nun die in der Tabelle als vorkommend bezeichneten Intervalle mit denjenigen, die nach den Regeln der alten Kontrapunktisten erlaubt sind,**) so wird man eine überraschende Übereinstimmung finden: Der beste Beweis, nicht sowohl dafür, dafs das Volkslied sich von jenen habe in willkürliche Schnürstiefeln einzwängen lassen, sondern umgekehrt, dafs die alten Sangesmeister wohl darauf geachtet haben, was volkstümlich war, und was nicht.

Erlaubt nämlich waren jenen gemäfs beides, sowohl steigend wie fallend nur:

---

*) Der nicht allzu häufige Gang 1—5 wird hier durch Hindurchziehen der Terz bequemer gemacht; in 9 b (nach der Aufzeichnung) ausnahmslos; in 61 c wenigstens in einer Variante.

**) Vergl. Heinrich Bellermann, Der Kontrapunkt, 2. Aufl. Berlin, J. Springer. 1877. S. 95. ff.

1) die kleine Sekunde (der [grofse] halbe Ton). Die beiden möglichen Schritte (3—4, 7—8; 4—3, 8-7) kommen nach Tabelle I in unsern Liedern vor, fallend häufiger wie steigend, wobei 4—3 und 3—4 beliebter sind als 8—7 und 7—8.

2) die grofse Sekunde (der ganze Ton). Auch diesen finden wir in allen möglichen Formen, fallend im allgemeinen häufiger wie steigend. Nach der Beliebtheit geordnet sind diese Tonschritte 2—1, 3—2, 2—3, 6—5, 5—4, 1—2, 4—5, 5—6, 7—6, 6—7.

3) die kleine Terz. In unsern Liedern fehlt sie nur in dem möglichen Schritte 6—8, kommt am häufigsten vor als 3—5, 5—3, sonst noch als 2—4, 4—2, 8—6, 7—9, 9—7.

4) die grofse Terz. In allen möglichen Formen finden wir diese auch in unsern Liedern, weitaus am häufigsten die Terz 1—3, ferner noch ziemlich oft 3—1, seltener 6—4, 4—6, 7—5, 5—7. Die Tonfolge 4—6 findet sich nur dreimal, in Nr. 64a[1], das durch seinen lyrischen Text sich als jünger verrät, in 138a, einem litthauischen Liede, das uns wegen mehrerer sonst seltener Tonfolgen noch öfter begegnen wird, endlich noch in einem schlesischen Liede, 16[1] (nicht in der Variante), auf das wir ebenfalls noch mehrmals zurückkommen werden. In Nr. 138a und 16[1] kommt auch 6—4 vor, dies ferner noch in 16a, 16b[1], 28a (sämtlich schlesische*) Melodieen). 7—5 haben wir in den schon erwähnten 138a, ferner in 34a[2] (schlesisch) und 2a (aus Brandenburg). 5—7 kommt nur vor in 138, einem Reigentanze vom Niederrhein, der uns noch mehrfach beschäftigen wird.

5) die reine Quarte. Häufig ist sie nur als 5—8, worüber schon oben gesprochen wurde. Unter den 11 Liedern, in denen sie als 2—5 zu finden ist, sind drei (Nr. 34a[1], 41 und 41a), in denen das Intervall durch Satzschlufs (Zeilen-

*) Die Eigenart der schlesischen Lieder ist schon oben kurz charakterisiert. Beispiele werden sich noch viele finden.

ende) getrennt ist. In Nr. 10 würde man sie aufserdem als Prime harmonisieren (= 5—8). So ist also der Schritt 8—5 im Grunde häufiger als 2—5. Selten sind alle übrigen Quarten: 3—6, 5—2, 1—4, 7—10. Unter den vier Malen, dafs 5—2 vorkommt, ist es einmal (in Nr. 49c) als Prime zu harmonisieren und gleich 8—5. Sonst findet es sich noch in 16^3 und 16a (beide schlesisch, letztere Melodie auch durch den seltenen Tonschritt 6—4 und durch indirekte Modulation bemerkenswert) und $64a^2$ (lyrisch, aus der Wetterau, noch durch 2—6 und 9 | 5*) auffallend). Auch der Gang 3—6, dreimal vorkommend, zeigt lyrischen Charakter, findet sich nur in schlesischen Liedern, die aufserdem alle noch durch sonst etwas eigenartiges sich von der Mehrzahl unterscheiden: 28a (durch 6—4 und 9—7), $34a^2$ (noch 7—5), $61c^1$ (lyrischer Text, noch 1—5). 1—4 findet sich nur in dem auch sonst (8—7, 6—7, Quartenharmonie**) abweichenden niederrheinischen Reigentanze Nr. 130, und in 46 (schlesisch, 7 | 16 nur einmal in Nr. 10 (niederrheinisch, halb lyrischer Text, noch eigen darin 7—9, 5 | 11). Gar nicht finden sich die Intervalle 6—9; 4—1, 6—3, 9—6, 10—7.

6) Die reine Quinte. Sie ist im ganzen selten; häufig nur als 1—5, in Liedern aus Schlesien ($61c^1$, lyrisch, 8, 9^2 und 9^3) Brandenburg (9^1 $61c^2$, 51b, 2a) und in solchen, die als in Brandenburg, Sachsen und Meklenburg gebräuchlich bezeichnet werden (30^1, 34). Der umgekehrte Schritt 5—1 findet sich mit jenem zusammen in 9^{1-3}, 51b und 2a (wo eine Variante die Terz einschiebt), sonst nur noch in $16b^2$ (schlesisch; auffällig noch durch indirekte Modulation und durch die Tonfolgen 7—9 und 11—7). Die Quinte 9—5 findet sich durch Zeilenschlufs getrennt in $64a^2$ (s. o. unter 5) und 7a (aus dem Österreichischen). Ungetrennt kommt der Sprung vor in dem niederrheinischen Reigentanz

*) »9 | 5« bedeutet, dafs die Tonfolge 9—5 durch Zeilenende getrennt ist.
**) Hierüber in dem Abschnitte »zur Harmonik.«

140, der von allen andern Nummern sich unterscheidet durch Wechsel des Tongeschlechts (darüber später), ferner in dem auch sonst eigenartigen (Harmonie, 8—6, 11—7) lyrischen Liede Nr. 108. Von andern Quinten findet sich nur noch 2—6 in 64a[2] (s. o.), in 203 in einer Zeile, die sich fast genau so wieder findet als vorletzte Zeile von F. Silcher's »Zu Strafsburg auf der Schanz!« Durch Zeilenschlufs getrennt hat man noch 2 | 6 in 61c[2]. Alle übrigen Quinten, die noch möglich wären (4—8, 5—9, 6—10, 7—11; 6—2, 8—4, 10—6, 11—7) sind aus unsern Liedern nicht zu belegen. —

Nur steigend waren von den alten Kontrapunktisten erlaubt:

7) die kleine Sexte. Wir haben sie hier nur als 3—8, nämlich in Nr. 9b, wo die Terz auf leichtem Taktteil der betonten Quinte folgt, also nur ein Zurückschlagen der Quinte auf ihrem Gange zur Oktave bedeutet. Als 3 | 8 haben wir die kleine Sexte noch in 9[4] und 138a (letzteres ist die oben schon erwähnte litthauische Melodie, in der noch zu merken sind die IV. Harmonie, die Tonfolgen 6—4, 4—6, 6—7, 7—5, 7—9, ferner das Fehlen von 1—2, 2—3, 1—3 und 3—2). Alle sonst möglichen kleinen Sexten (6—11, 7—12; 8—3, 11—6, 12—7) fehlen.

8) Die Oktave. Sie findet sich dreimal als 1—8, in 9b (noch IV. Harmonie, 8—6, 3—8) 9[4] (noch 3—8) und 16[1] (VI. Harmonie, 6—4, 4—6); sonst nur noch einmal als 3—10 in der schlesischen Weise 34a[1]. Die übrigen noch möglichen Oktaven (2—9, 4—11, 5—12, 6—13, 7—14) fehlen ganz.

Verboten waren von den alten Kontrapunktisten:

1) die fallende kleine Sexte (8—3, 11—6, 12—7),

2) die fallende Oktave (8—1, 9—2, 10—3, 11—4, 12—5, 13—6, 14—7),

3) der tritonus (übermäfsige Quarte, 4—7 und 7—4),

4) die grofse Septime (1—7, 4—10; 7—1, 10—4).

Diese vier Intervalle fehlen auch in unsern Liedern.

5) Die grofse Sexte (1—6, 2—7, 4—9, 5—10; 6—1, 7—2, 9—4, 10—5). Steigend haben wir sie hier aber in 30[1], so freilich, dafs die Variante 30[2] sie vermeidet. Beide Nummern, übrigens in Brandenburg, Schlesien, Sachsen verbreitet, haben sonst noch die selteneren Tonschritte 1—5 und 9—7. Bemerkenswert ist, dafs die in dem volkstümlichen Liede der Gegenwart so beliebte*) Tonfolge 5—10 sich in unsern Nummern nicht findet. Dagegen haben wir die Umkehrung davon, 10—5 in Nr. 50[1], und durch Zeilenschlufs getrennt in Nr. 8.

6) Die kleine Septime (2—8, 3—9, 5—11, 6—12, 7—13; 8—2, 9—3, 11—5, 12—6, 13—7). In der Gegenwart ist die steigende kleine Septime häufig, zumal 5—11, andere Schritte in Modulationen. In unsern Liedern dagegen findet sie sich nur einmal in Nr. 10, als 5 | 11, als Prime zu harmonisieren. Das Lied stammt vom Niederrhein und trägt offenbar den Typus neueren Ursprungs. Im übrigen folgen unsre Lieder der Regel der alten Kontrapunktisten, oder — diese ihnen.

7) Die verminderte Quinte, auch falsche Quinte genannt (7—11 und 11—7). Als 11—7 in der modernen Musik, zumal sentimentalen Charakters, doch auch in Tänzen und dergl. aufserordentlich häufig, ist diese Tonfolge auch in unsere Lieder schon an drei Stellen eingedrungen. Nr. 16[1], schlesisch, bemerkenswert noch durch Quartenharmonie und die Tonschritte 5— (3 —) 1, 6—4; 1—8 hat es jedoch nur in der Variante, der dafür 4—6 fehlt. Nr. 16b[2] dagegen (ebenfalls schlesisch, mit Modulation und den selteneren Tonfolgen 5—1, 7—9) und 108 (worüber schon oben) gebrauchen es ohne Bedenken und in ganz moderner Weise. Es sind aber auch Lieder modernen Stils.

---

*) Vgl. Bellermann, a. a. O. S. 97.

3. Tonwiederholungen.

Melodieen werden nicht allein durch eine Aufeinanderfolge verschiedener Töne gebildet, sondern benutzen vielfach auch Tonwiederholungen, die wir bisher aufser Acht gelassen haben, und jetzt im Zusammenhange nachholen wollen.

Schon oben war angedeutet worden, dafs das deutsche Volkslied, das seine Stärke hat in melodischer Mannigfaltigkeit, die Tonwiederholungen nicht sonderlich liebt. Unter unsern 52 Melodieen finden sich 6, die gar keine Tonwiederholung enthalten (Nr. 41 aus Brandenburg; 16a, $34a^{1}$, $34a^{2}$, 45^{1}, 46 sämtlich schlesisch.)
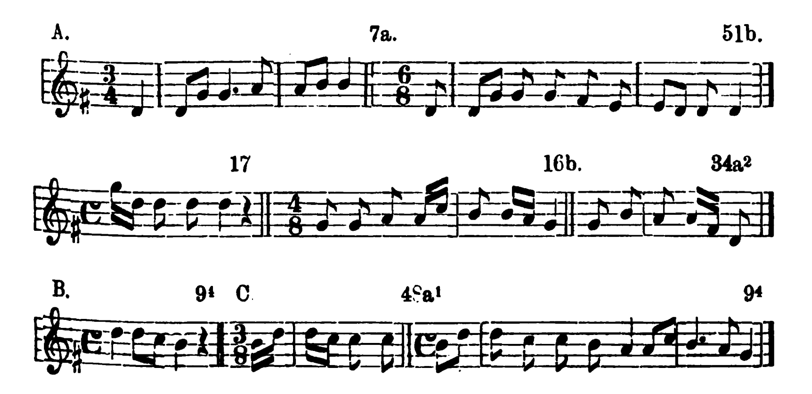
Man kann die Tonwiederholungen unterscheiden in solche, in denen auf schwerem Taktteil der betreffende Ton zum ersten male angeschlagen wird, während die Wiederholung auf leichtem Taktteile folgt, und in solche, bei denen der auf schwerem Taktteil wiederholte Ton auf leichtem verklingt. Wird ein Ton mehrfach wiederholt, so gehen beide Arten in einander über. Überhaupt kommen sie meistenteils beide zusammen vor. So in 24 Nummern, die aus den verschiedensten Gegenden des Vaterlandes stammen, also ohne dafs hier lokale Unterschiede sich geltend machten. (Aus Schlesien stammt 16^{2}, 50^{1}; aus Brandenburg $61c^{2}$, 17, 192; aus Brandenburg, Sachsen, Mecklenburg 30^{2}, 34; aus der Uckermark 34b, 51b; aus Anhalt 94, 51; vom Niederrhein 29^{1}, 138, 139, 140, vom Mittelrhein 9b, $64a^{1}$, aus der Wetterau $64a^{2}$, aus Oberhessen 50^{1}, aus Baiern 9a, aus dem Breisgau 203, aus dem Elsafs 45^{2}; aus Drucken sind aufgenommen $49a^{3}$ aus dem Jahre 1635 und 187 aus den Jahren 1780—1800).

Nach schwerem Taktteil finden sich wiederholt: die Prime in 21 Liedern, die Terz in 20, die Sekunde in 19, die Quinte in 16, die Quarte in 7, die Sexte in 4 (den durch andere Seltenheiten uns schon bekannten Nr. 17, 51b, 108,

139.), die Septime in 3 (davon zeigen 10 und 51 auch sonstige Eigenheiten. Nur zu 49c hatten wir noch nichts zu bemerken), die Oktave in 1 (dem ebenfalls schon mehrfach genannten 51b).

Wiederholungen nach leichtem, also auf schwerem Taktteil sind weniger oft zu finden, als die vorigen. Auf der sechsten und siebenten Tonstufe finden sie sich in unsern Liedern gar nicht; sonst kommen sie vor: auf der Quinte 16, auf der Terz 11, auf der Sekunde 8, auf der Prime 7, auf der Quarte 5 mal (in den uns schon sonst bekannten Nr. 94, 9a, 34 — in 34b vermieden — 138a und einem (1780 gedruckten Spottliede auf die Schneiderzunft, Nr. 187.) Nur einmal kommt diese Art der Wiederholung auf der Oktave vor in der schon sonst genannten Nr. 139.

Die Bedeutung der Tonwiederholungen namentlich der zweiten Gattung für charakteristische Koloratur einer Melodie wird durch Beispiele am ehesten anschaulich werden. Hier mögen darum einige ihren Platz finden. Gruppe A zeigt den Gebrauch der Tonwiederholungen bei Sprüngen, B bei einem schrittweisen Gange, C beim Übergange aus der Haupt- in die Dominantharmonie.



4. Umfang der Melodie.

Die deutschen Volkslieder pflegen nicht von einem einzelnen allein — wie z. B. die nordischen —, sondern von mehreren zusammen gesungen zu werden, wenn anders mehrere bei einander sind. Diese Eigentümlichkeit, die zur Mehrstimmigkeit, zur Harmoniesirung der Melodie getrieben hat, hat ihren Einflufs auch ausgeübt auf den Umfang der Melodie.

Der Volksgesang wird ja nicht ausgeübt von Sängern, die über besonders ausgiebiges Stimmenmaterial zu verfügen hätten, sondern es singt eben ein Jeder, der Freude am Singen hat. Bei den meisten ist aber der Stimmenumfang ein beschränkter und pflegt nicht über 1½ Oktaven hinauszugehen. Daraus folgt für das Volkslied unmittelbar die Notwendigkeit, sich innerhalb dieser Grenzen zu halten.*)

In unsern Liedern findet sich als gröfster Umfang eine Duodezime ($_{3}$—^{6}) in zwei Nummern, 34a¹ (schlesisch) und 16b¹ (aus der Uckermark) die auch noch andere Eigentümlichkeiten zeigen.

Umgekehrt beträgt der Umfang stets doch wenigstens eine Quinte. Dreitönige Melodieen, wie die von J. J. Rousseau: Ohne dich wie lange — nach Herders Übertragung — erscheinen als Spielereien, und werden sich kaum irgendwo aus

---

*) In nordischen Liedern wird ein gröfserer Umfang, der doch immerhin nur selten ist, nicht wunder nehmen, weil diese sich nach der Stimmgröfse einzelner zu richten haben. Vgl. z. B das norwegische Volkslied »Sjaa sole paa Anaripigg bei Ludv. M. Liedemann Melodier til H. K. Foosnæs og L. M. Bentreus Viser og Sange for Ungdommen. Christiania 1873, Nr. 333. (In demselben findet sich beiläufig auch eine grofse Septime.) In Nr. 253 derselben Sammlung mutet R. Nordraak der Stimme sogar einen Umfang von 2 Oktaven zu. In deutschen Liedern dürfte man dergleichen — von dem Kunstgesange natürlich abgesehen — nur etwa in vierstimmigen Männerchören finden, z. B. in Carl Wilhelm's Wacht am Rhein. Aber gerade dies Lied zeigt, dafs ein solcher Umfang für den Volksmund zu beträchtlich ist. Die sonst so volkstümliche Auftaktsquinte wird nemlich meist durch die Tonika ersetzt oder eine Oktave höher genommen.

deutschen Volkslieder nachweisen lassen. Jenes wird freilich als »französische Volksmelodie« bezeichnet. Der deutsche Volksgesang aber ist jedenfalls melodisch reicher und ist mit so wenig Tönen nicht zufrieden.

Sogar der Umfang einer *Quinte* als 1—5 findet sich nur einmal in 45^{1}, einer 4- resp. 6-taktigen kleinen schlesischen Weise.

Häufiger schon ist der Umfang einer *grofsen Sexte*; als 1—6 in $61c^{2}$ (brandenburgisch) und $64a^{1}$ (vom Mittelrhein) in 29^{1} (niederrheinisch) jedoch nur in einer Variante. Zwischen $_{5}$—^{3}*) bewegt sich die Melodie in $49a^{3}$ (in Meklenburg gedruckt 1635) und 50^{1} (aus Oberhessen).

Fast ebenso oft kommt der Umfang einer *kleinen Septime* vor, als 3—9 nur einmal in dem oft erwähnten litthauischen Reigentanze 138a, als $_{5}$—^{4} in 7a (österreichisch), 46 (schlesisch), 138 (lyrisch vom Niederrhein).

Am häufigsten ist der Umfang einer *Oktave*, zweimal als 1—8, in 9b (mittel-) und 139 (niederrheinisch), 14mal als $_{5}$—^{5}, in Liedern aus den verschiedensten Gegenden Deutschlands, doch zumeist (8mal) schlesischen.

Ziemlich eben so oft kommt der Umfang einer *grofsen None* vor; 1mal 1—9 in dem anhaltischen Liede 51; 14mal als $_{5}$—^{6}, worunter 6 schlesische, 5 brandenburgische Weisen.

Nur 5mal dagegen findet sich der Umfang einer *Dezime*, 1mal als $_{3}$—^{5} (*kleine* Dezime) in Nr. 1, das durch ganz Deutschland verbreitet ist, jedoch mehrfache Spuren jüngeren Alters trägt (Quartenharmonie, indirekte Modulation, Tonfolgen 8—6, 6—7), 4mal als 1—10 in 17 (Brandenburg), 51b (Urkermark), 203 (Breisgau).

Auch die *Undezime* findet sich 5mal, als $_{5}$—^{8} in 9^{4} (Anhalt), 16^{1} und ^{2} (Schlesien), 34b (Uckermark), 108 (lyrisch aus Baiern etc.)

---

*) Die tiefer gesetzte 5 soll die Unterquinte bedeuten. Also $_{5}$—^{3} = 5—10.

Die Duodezime als äufserster Umfang war oben schon erwähnt.

Aus dem Gesagten ergiebt sich zugleich, welche Töne als äufserste Grenzen vorkommen, und in welcher Anzahl. Als tiefste Töne finden sich dabei nemlich nur die drei den Tonikadreiklang bildenden, die Quinte, Prime, Terz, so nach der Häufigkeit des Vorkommens geordnet. Als Grenze nach oben haben wir alle Töne der Leiter, allein die Septime ausgenommen. Nach ihrer Beliebtheit geordnet folgen sie einander so: Sexte, Quinte, Prime, Terz, Quarte, Sekunde.

Alles dies ergiebt sich klar aus folgender Tabelle:

	Tiefste Töne.				Höchste Töne.					
Umfang.	I	III	V	Sa.	I (VIII)	II(IX)	III(X)	IV	V	VI
V	1			1					1	
VI	2		2	4			2			2
VII		1	3	4		1		3		
VIII	2		14	16	2				14	
IX	1		14	15		1				14
X	4	1		5			4		1	
XI			5	5	5					
XII		2		2						2
Sa.	10	4	38	52	7	2	6	3	16	18
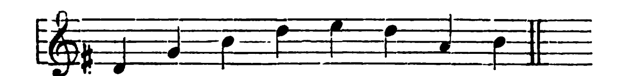
5. Tonarten.

Fehlende Töne. Modulation.

Viele der hier betrachteten Lieder, deren Ursprungszeit wir ja mit seltenen Ausnahmen nicht mehr angeben können,

weisen doch auf ein höheres Alter hin. Deshalb kann es überraschen, dafs kein einziges derselben*) in einer der sog. alten Kirchentonarten steht. Sollte das nicht beweisen, dafs die Kirchentonarten nie volkstümlich gewesen sind?

Auch aus der (sog. keltischen, schottischen oder chinesischen) Tonleiter — gleich unsrer Dur- (und Moll-)Tonleiter mit fortgelassener Quarte und Septime — ist keines der Lieder gebildet. Bei der Bedeutung, die dieses Tongeschlecht bei unsern nordischen Stammesverwandten besitzt und bei der mannigfachen Übereinstimmung der deutschen Sagenstoffe mit denen jener, hielt ich es für von vorn herein nicht unmöglich, dafs auch deutsche Lieder jene Tonreihe benutzten und habe deshalb sorgfältig auf alle in einer Melodie etwa fehlenden Töne geachtet. Nun findet sich allerdings eine einzige**) Melodie, 50 a, in der Quarte und Septime zugleich fehlen Diese Melodie aber ist überhaupt nur 4 Takte lang, besteht in ihrer ersten Hälfte nur aus einer Accordbrechung, und wird von den Meisten wohl nur in zwei Tonbilder zerteilt werden (nämlich die obigen Nrn. 168 und 190). Ja, man könnte die ganze Melodie als dieses einzige Tonbild auffassen:



Kein Wunder also, wenn in einer so kurzen Melodie zwei Töne der Leiter nicht vorkommen. Es ist Zufall. Aber Niemand wird diese Melodie als zum keltischen Tongeschlecht gehörig auffassen wollen.

---

*) Nr. 49 b und 50 b sind kirchliche Melodieen, zu kirchlichen Texten, dem Paderborn'schen Gesangbuche 1609 und 1616 entnommen. Wir haben sie deshalb nicht berücksichtigt.

**) Abgesehen von der (4taktigen) Durhälfte von 140. Hiervon gilt dasselbe, wie von 50 2, nur ist es hier noch selbstverständlicher.

Auf gleichem Zufall beruht es, wenn in einzelnen Melodieen die Quarte allein fehlt ($49a^{3}$ 50^{1}), oder die Sexte (7a, 8, 9^{4}, 9a, 16^{3}, 30^{2}, 41, 41a, 45^{1}, 46, 49a in Dur; 45^{2}, 140 in Moll), die wir doch eben als höchsten Melodieton am häufigsten fanden. Weniger kann uns das öftere Fehlen der Septime überraschen, da diese, wie wir sehen, allein als höchster Melodieton nicht vorkommt. Sie fehlt — außer in den schon erwähnten Nrn. 50^{2} und 140 (dur) — in 8, 9^{4}, 9^{6}, 16^{2}, 29^{1}, 30^{2}, 34, $34a^{1}$, 34b, 45^{1}, 61c, $64a^{1}$ 139, 187 in Dur; 45^{2} in Moll, also 18mal. Es scheint daraus allerdings der Schluſs erlaubt, wenn auch nicht eine Nachwirkung jenes alten ursprünglich vielleicht gemeinsam indogermanischen Tongeschlechts anzunehmen*), so doch der, daſs die Septime das für den Natursänger unbequemste und schwierigste Intervall ist.**)

An Tongeschlechtern finden sich jedenfalls in unsern Liedern weder die alten Kirchentöne, noch fremde Leitern, sondern lediglich die sogenannten modernen: Dur und Moll. Und zwar, wie schon mehrfach angedeutet worden ist, fast ausschlieſslich Dur. Unter unsern sämtlichen Liedern steht nur 45^{2}, eine aus dem Elsaſs stammende, übrigens sehr ausdrucksvolle Melodie, in Moll. Nr. 140 beginnt in Dur (erster Satz) und schlieſst in Moll (zweiter Satz.***)

---

*) Doch warum auch nicht dies? Den Zusammenhang unserer Sprache mit ihrer indogermanischen Wurzel können wir nachweisen. Sollte nicht auch unsere Musik in jener fernen Vergangenheit wurzeln können.

**) Dies wird begreiflich daraus, daſs der Höhenunterschied 8 : 7 und ebenso 4 : 3 der kleinste von allen in der Musik verwendeten ist, nämlich $^{16}/_{15}$ (»ein kleiner Halbton«).
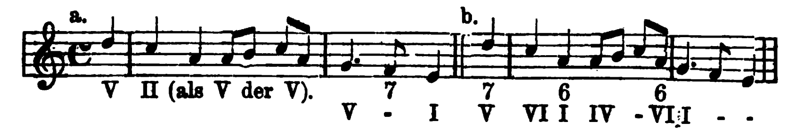
***) Wenigstens halte ich diese Auffassung für die natürlichere. Man könnte freilich auch den des ersten Satzes in Moll harmonisieren und zum Schlusse desselben nach der Durparallele modulieren. Ähnlich die schwedische Volksweise »När jag var et litet barn«, die Ahlström und Boman (Valda svenska, Stockholm, Kirsch, Heft 1, Nr. 6) in Dur beginnen, L. Norman dagegen (schwedische Volkslieder für Pianoforte, Lpz., B. Senff, Heft 2, Nr. 16) in Moll, wie das Lied schlieſst.

Ganz überwiegend also ist in unsern deutschen Liedern die Durtonart. Nicht schwermütig und unklar, was der Charakter der Molltonart ausprägt, sondern ruhig in sich geschlossen, klar ist das deutsche Lied. Auch da, wo es den Schmerz ausdrückt, wendet es Dur an: Nicht Schwermut ist deutsch, sondern Wehmut. Die wenigen Ausnahmen widersprechen nicht der Regel.

In Durtonarten bewegen sich also unsere Lieder fast ausnahmslos, und zwar in der Regel nur in einer Durtonart. Direkte Ausweichungen in andre Tonarten durch Vorkommen eines leiterfremden Tones in der Melodie finden wir in den hier zu behandelnden Weisen gar nicht. In mehreren dagegen ist durch den Gang der Melodie indirekt eine Modulation provoziert, bei 10 und 16b^{2} in der zweiten, bei 9^{1}, 9^{2}, 9^{3}, 16a^{2} und 16b^{1} in der dritten (bei Nichtberücksichtigung des Kehrverses zweiten) Melodiezeile. Die neue Tonart ist jedesmal die Dominante, auf der als Grundton der betreffende Satz schliefst. Das modulierende Tonbild ist überall dasselbe, nämlich:



Auch in Nr. 1 könnte man eine ähnliche indirekte Modulation annehmen, nur mit dem Unterschiede, dafs gleich nach derselben, noch innerhalb des gleichen Satzes die ursprüngliche Tonart wieder eintritt. (s. Beispiel a.) Wenigstens ist diese Harmonisierung volkstümlicher als die z. B. von W. Meyer (Volksliederbuch, 2. Aufl. Hannover, Hahn. 1877. Nr. 315) gegebene. (s. Beispiel b.)



6. Tonschlüsse.

Ein nicht unwichtiges Kapitel für die Melodiebildung hat die Tonschlüsse zu behandeln. Wir verstehen unter diesen die Töne, mit denen die einzelnen Sätze der Melodie abschliefsen. Am wichtigsten ist unter allen Tonschlüssen selbstverständlich der Endtonschlufs, d. h. derjenige, der das ganze Lied, also den Schlufssatz, endet. Er gleicht dem Punkte, den man in der Schrift nach Vollendung eines Gedankens setzt. Darum werden wir diesen Schlüssen zunächst unsre Aufmerksamkeit zuwenden.

Mit 5 Ausnahmen schliefsen unsre Lieder sämtlich in der Tonika, die ja für die moderne Musik überhaupt der gebräuchlichste Schlufs ist. Sie ist eben das Fundament des Ganzen, nach ihr bestimmt man die Tonart, von ihr aus zählt man die Intervalle, mit ihr allein schliefst darum ein Tonstück für unser Gefühl*) völlig befriedigend ab.

Neben der Tonika wird, jedoch seltener, auch die Terz für den Endtonschlufs gebraucht. Unter unsern Liedern finden wir sie 5mal, in Nr. 50^2, $61c^1$, $64a^1$, 9b, 187. Nr. 50^2 besteht, wie schon oben (S. 47) erwähnt, aus nur zwei, oder gar nur einem Tonbilde. So die primitivste aller hier zur Sprache kommenden Melodieen, ist sie dem Vogelgezwitscher vergleichbar, das aus der oftmaligen Wiederholung eines ein-

*) Allerdings ist dies Gefühl kein allgemeines. Abgesehen davon, dafs anderswo der Terzenschlufs fast an die Stelle der Tonika tritt — worüber sogleich — fühlen sich andre Völker durch Tonschlüsse befriedigt, bei denen wir durchaus noch nicht zu Ende gekommen zu sein glauben. Die Neugriechen z. B. lieben die Sekunde als Endtonschlufs. Vgl. D. Sanders, das Volksleben der Neugriechen. (Mannheim 1844.) S. 351 ff., auch S. 329: »Wenn wir »fränkischen« Hörer namentlich durch den Schlufs (z. B. in der Sekunde im ersten Lied) nicht befriedigt, die Sänger fragten, ob denn das Lied nun ganz zu Ende sei, so vernahmen wir statt der Antwort die verwunderte Frage, ob wir denn das nicht hörten. Eine merkwürdige Äufserung, die mir deutlich zu beweisen schien, dafs die Lehren fränkischer oder jeder Kompositionslehre nicht sowohl in der Natur des Menschen wie in einer langen Gewöhnung des Ohres begründet sind.«

fachen Tonbildes besteht. Nr. 61c[1] ist ein lyrisches Lied aus Schlesien. 64a[1] lyrisch vom Mittelrhein, 9b halblyrisch und auch sonst als modern gekennzeichnet durch Subdominantharmonie, und die Tonfolgen 1—8, 3—8, 8—6 ebendaher, 187 das schon erwähnte »Spottlied auf die Schneider.« Der Terzenschlufs ist also nicht nur der seltenere, sondern auch jüngeren Datums. Er zeigt durchaus lyrischen Charakter und findet sich daher fast nur in lyrischen Liedern, zumal in denen Schwabens.*)

Neben diesen Endtonschlüssen sind nun auch die Mitteltonschlüsse zu beachten. Allerdings ist es zuweilen schwierig, bestimmt einen Satz vom andern abzugrenzen. Die einzelnen Sätze verschlingen sich nicht selten so sehr in einander, dafs man das ganze Lied als einen einzigen Satz aufzufassen geneigt sein wird. So besonders Nr. 64a[1]. Hier wollen wir also auch keine Mitteltonschlüsse herausklauben.

In der Regel aber lassen sich die einzelnen Sätze, dem Texte entsprechend, deutlich von einander abgrenzen, wir können also auch versuchen, die verschiedenen Tonschlüsse zusammenzustellen. Möglich sind dieselben auf allen Tonstufen, und wir finden in unsern Liedern auch alle überhaupt möglichen. Doch sind sie an Beliebtheit sehr von einander verschieden. Am häufigsten (34mal) findet sich auch in Mitteltonschlüssen die Tonika, die wir bei den Endtonschlüssen ganz überwiegend gefunden hatten. Dann folgt der Schlufs auf der Terz (34mal), weiterhin der Quintenschlufs (28mal, wovon 20 mit der Tonika, 8 mit der Dominante zu harmoni-

*) Unter den von E. Meier (schwäbische Volkslieder, Berlin 1855) mitgeteilten 31 schwäbischen Melodieen schliefsen 21 in der Terz, eine (Nr. 2) übrigens auch in der Quinte! Vgl. Silcher, deutsche Volkslieder. 2. Aufl. Lpz. 1877. S. 8: »In anderen Sammlungen findet man oft bei dieser neueren (»Morgen mufs ich fort von hier«), wie auch bei anderen älteren schwäbischen Volksweisen, die Schlufsterz unpassend in den Grundton umgeändert, während sie, namentlich als langsam verhallender Accentton, von eigentümlicher Wirkung ist. Die Freunde solcher Änderungen scheinen indessen mit dem schwäbischen Volksgesang nicht genug bekannt zu sein.«

sieren sind). Häufiger ist ferner nur noch der Schlufs auf der Sekunde (22mal). Der Schlufs auf der Quarte dagegen findet sich nur 9mal (in Nr. 9^{4}, 9a, 16^{2}, $16b^{2}$, 17, 34, 34a, 34b, 187, bei denen wir, mit alleiniger Ausnahme von 16^{2}, schon überall mehr oder weniger zu bemerken hatten), der auf der Septime 4mal (in Nr. 1, 10, 46, $49a^{3}$, die uns ebenfalls alle schon beschäftigt haben). Der Sextenschlufs endlich kommt nur einmal vor, in der lyrischen, aus Schlesien stammenden Weise Nr. $61c^{1}$.*)

Eine Melodie, die nur einen einzigen Tonschlufs anwendet, findet sich nicht. Doch verdient 2a bemerkt zu werden, dessen Schlüsse sind 1, 1, 1, 1, 3, 1. Überhaupt sind die Fälle nicht selten, dafs nur die drei häufigsten Schlüsse (1, 3, 5, die Töne des Tonikadreiklangs) oder auch von diesen nur zwei angewendet sind.

So brauchen nur 1 und 3 die Nrn. 29^{1} (3, 1), 30^{1} (3, 1, 1), 30^{2} (3, 3, 1), 108 (1, 3, 1), 8 (1, 3, 3, 1), 138 (1 | 3 1 |); nur 1 und 5 die Nrn. 50^{1} (1, 5, 1) und 139 (5, 1, 5, 1), nur 5 und 5 Nr. 50^{2} (5, 3); 1, 3 und 5 die Nrn. 16^{1} (1, 3, 5, 1, 1), 51 (5, 1, 3 | 8), 51b (5, 3, 1 | 8), 203 (5, 3, 5, 8), 138a (5, 1, 5, 3, 8), 9b (3, 1, 5, 3).

Wir werden auf diese Erscheinung bei Besprechung der harmonischen Verhältnisse des Melodiebaus zurückzukommen haben.

---

*) Unsere Resultate stimmen nicht ganz mit Dykerhoff's Angaben (a. a. O. I, 41). Nach diesem machten der Tonika- und Terzenschlufs »mindestens« eben so oft ihr Recht geltend, als der Sekunden- und Quintenschlufs. Nach dem obigen verhalten sie sich etwa wie 1, 7 : 1. Von den »Halbschlüssen« sagt er: »Am beliebtesten ist der Sekundenschlufs, darnach der Quintenschlufs, und zuletzt noch der Septimenschlufs. Dagegen treten der Quarten- und Sextenschlufs fast nur ausnahmsweise auf und gewöhnlich nur dann, wenn die übrigen schon verbraucht sind.« Nach dem obigen ist die Reihenfolge V, II, IV, VII, VI.

III. Zur Harmonik.

In der vorigen Studie wurde schon gelegentlich zwischen Tonschritten und Tonsprüngen unterschieden. Aus den ersteren setzt sich die Tonleiter zusammen, aus den letzteren bestehen die Akkorde.*) Wir werden also durch die Melodie selbst darauf geführt, die harmonischen Verhältnisse derselben zu untersuchen.

In den Tonsprüngen (Akkordbrechungen) erklingen Harmonietöne nach einander. Daraus ergiebt sich aber zugleich, welche Harmonieen — also welche mit einander klingenden Töne — volkstümlich sind. In Betracht kommen diese bei der Mehrstimmigkeit, die bekanntlich im deutschen Volksgesange sehr häufig ist. Wir werden also in einem besonderen Abschnitte noch über den mehrstimmigen Volksgesang zu handeln haben.

I. Die harmonischen Verhältnisse der Melodie.

Werfen wir noch einmal einen Blick auf die oben S. 33ff. aufgestellten Tabellen der vorkommenden Tonsprünge. Lassen wir dabei jetzt unberücksichtigt, ob dieselben steigend oder fallend auftreten, weil uns jetzt nur die harmonischen Verhältnisse interessieren**), so ergiebt sich folgende Übersicht.

*) Auch die Tonschritte werden freilich bei den Septimenakkorden zur Akkordbildung verwandt. Im Volksliede kommt aber nur der Dominantseptakkord in Betracht. Also ergiebt sich auch daraus die Notwendigkeit einer Unterscheidung von Tonschritten und Tonsprüngen, d. h. von Tonfortschreitungen mittelst der Leiter und in den Akkordbrechungen.

**) Die Zahlen der Tabelle entstehen jetzt also durch Addition der beiden, die in den früheren Tabellen die Anzahl der Lieder bezeichneten, in denen sich dasselbe Intervall erstlich steigend, zweitens fallend fand. Also 3—5 = 70 entsteht aus der 3—5 = 38 und 5—3 = 32. Damit ändert sich freilich die Bedeutung dieser Ziffern. Sie geben nämlich nur die relative Häufigkeit der einzelnen Intervalle an, nicht mehr die Anzahl der Lieder, in denen sich diese findet.

Tonsprünge, scheinbar gehörend zu den	Terzen.	Sexten.	Quarten.	Quinten	Septimen.	Oktaven.
Haupt-(Dur-)Accorden. I	1—3 = 59 3—5 = 70	3—8 = 8 5—10 = 2	5—8 = 56	1—5 = 16		1—8 = 3 3—10 = 1
Haupt-(Dur-)Accorden. (IV und V)	2–4 = 30 7—9 = 8 5—7 = 4 4—6 = 8 8—6 = 6	1—6 = 1	2–5 = 15 1—4 = 2	5—9 = 4 11—7 = 3 2—6 = 3	5—11 = 1	
Neben (Moll-) Accord.	(2—4=30)		3—6 = 3 7—10 = 1	(2—6=3)		

Wir haben die Tabelle ausgeführt und gleich geordnet, um sie nicht noch einmal hersetzen zu müssen. Nötig gewesen wäre zunächst nur die obere Reihe, die sofort ins Auge fällt durch die verhältnismäfsig grofsen Zahlen. Als Grenzen dieser weitaus häufigsten Intervalle haben wir hier die drei Töne 1, 3, 5 (und 8 = 1, 10 = 3). Wir erinnern uns, diese schon mehrfach in entschiedenem Übergewicht vor allen übrigen Tönen der Leiter gefunden zu haben. Sie sind, wie wir sahen, die einzigen Grenztöne für den Melodieumfang nach unten und auch ziemlich die häufigsten nach oben.*)

Ferner sind wir ihnen als den häufigsten Tonschlüssen begegnet, von denen mehrfach ganz allein eine Melodie Gebrauch macht. Als Endtonschlüsse fanden wir ausnahmslos nur die Prime und Terz (s. S. 50 f.). Auch bei den Tonwiederholungen standen diese drei Töne ziemlich oben an, während sie unter den fehlenden Tönen nicht zu nennen waren.

Aus dem allen ergiebt sich ein so entschiedenes Übergewicht jener drei Töne, dafs man notwendig darauf aufmerksam werden mufs, und — wenn die Harmonik nicht schon

*) Vrgl. die Tabelle auf S. 46.

bekannt wäre, man sie von hier aus vielleicht hätte entdecken können.

Die harmonischen Verhältnisse des Melodiebaues weisen alle zunächst deutlich auf den tonischen Dreiklang hin. Dieser ist im Tonfall der Melodie durchaus der herrschende und wird in Folge dessen auch bei harmonischer Begleitung (bei der Mehrstimmigkeit) zumeist anzuwenden sein.

Untersuchen wir nun noch, ob und wie auch andere Akkorde im Bau der Melodie beschlossen liegen.

Bei der Vorliebe des Volksliedes für das Dur-Tongeschecht (s. o. S. 48f.) ist von vorn herein zu erwarten, dafs hauptsächlich, vielleicht ausschliefslich, noch die Dur- (Haupt-) Dreiklänge auf der Quarte und Quinte in Anwendung kommen werden. Wie also die Intervalle der Moll- (Neben-) Akkorde (auf der Sekunde, Terz, Septe) mit solchen der Hauptakkorde übereinstimmen, wird man jedenfalls die betreffenden Tonfolgen zu den Hauptakkorden rechnen. Übrig bleiben da, als scheinbar nur zu den Nebenakkorden zu rechnen, lediglich*) die Tonsprünge 7—10 und 3—6.

7—10 und 3—6 nun finden sich beide nur steigend, ersteres nur einmal und (in 210) durch Zeilenschlufs getrennt in einem verkürzten Echo, so dafs gewifs Niemand darauf verfallen wird, hier einen zum Nebendreiklang der dritten Stufe gehörigen Tonfall anzunehmen. Oder doch? Man höre:
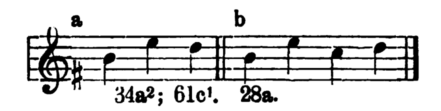


Das h kann hier offenbar nur zu a führen, es hat melodisch überhaupt keine andere Bedeutung als die eines

*) Denn 2—6 braucht so wenig wie 2—4 zum Nebenakkord der Sekunde gezogen zu werden, da es sich als »Intervall« des Dominantnonen-, wie jenes als ein Intervall des Dominantseptimen-Akkordes auffassen läfst.

langen Vorschlages; also wird es harmonisch auch nicht eine eigene Harmonie gründen, sondern nur die durch a geforderte Dominantharmonie alterieren. Es ist ein unvorbereiteter Vorhalt (auch wohl Wechselnote genannt).

Ganz ebenso aber verhält es sich mit den drei Fällen, in denen 3—6 vorkommt. Nichts führt uns darauf, diese Tonfolge auf den Nebenakkord der sechsten Stufe zu beziehen, sondern die Sexte, die zur Quinte geht, ist Vorschlag, resp. Vorhalt vor dem durch die Quinte geforderten tonischen Dreiklang, auch da, wo zwischen Sexte und Quinte noch die Quarte eingeschoben wird:
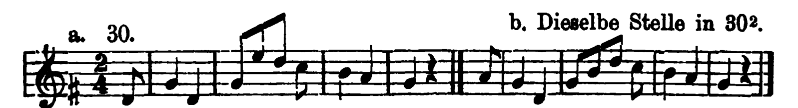


Wir erhalten dadurch als Resultat den Satz: **Nebendreiklänge sind nicht ursprünglich volkstümlich.***) Wenigstens werden wir durch die Tonfolgen der Melodie nirgends auf Nebendreiklänge geführt, werden also auch bei der Harmonisierung von Volksliedern im allgemeinen nicht veranlafst sein, zu diesen zu greifen.

So blieben also aufser dem tonischen Dreiklange nur noch die beiden andern Hauptharmonieen übrig, die in Betracht kommen können. Und zwar würde, wie die Tabelle zeigt, unter diesen die Dominantharmonie entschieden in den Vordergrund treten. Auch die Tonschlüsse (s. o. S. 51f.) führen darauf.

---

*) Zunächst freilich nur: sie finden sich in unsern im allgemeinen älteren Liedern nicht. Weiter soll uns aber auch der Ausdruck nichts gelten. Dafs die harmonisch weit reicher entwickelte Gegenwart nicht auch das volkstümliche Lied in ihrer Weise weiter entwickeln werde, ist damit nicht im entferntesten gemeint. Immerhin ist es aber charakteristisch, dafs die wirklich volkstümlichen Melodieen auch der Gegenwart sich ebenfalls mit den einfachsten Mitteln begnügen.
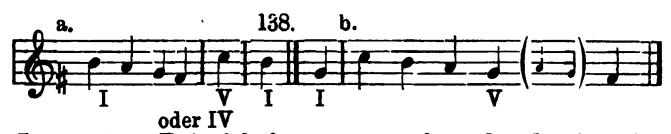
Sehen wir uns also einmal die selteneren Tonfolgen genauer an, die auf die Subdominantharmonie zu weisen scheinen. 1—6 kommt nur einmal vor in 30[1], nach der Quinte führend, und ist in der Variante 30[2] vermieden. Es ist schon deshalb mit grofser Wahrscheinlichkeit neben die eben besprochene Tonfolge 3—6 stellen. Die Sexte ist Vorchlag, resp. Vorhalt. Vgl.:



Auch auf 8—6 folgt regelmäfsig die Quinte. Wir haben in dieser Tonfolge also nichts anderes als eine melodisch weiter ausgestaltete Form von 8—5. Vgl. o. S. 22 das Tonbild 172 mit 171 auf der einen, und mit 173 auf der andern Seite.
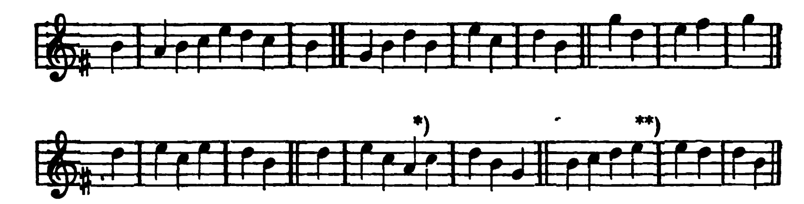
Anders steht es mit dem Intervalle 1—4. An den beiden Stellen nämlich, an denen es vorkommt, gehört die Prime offenbar der tonischen Harmonie an, während mit der Quarte eine neue eintritt. Aber welche?

Man höre:



Im ersten Beispiel kann man schwankend sein, ob man das c als Oktave der Subdominantharmonie auffassen soll, so dafs man einen sog. plagalischen (Mittel-) Tonschlufs erhielte, oder ob man es als Septime des Dominantseptakkordes zu nehmen habe. Offenbar ist beides möglich. Im zweiten Beispiele würde man sich wohl allgemein für das letztere entscheiden, da dann die ganze folgende Tonreihe gleich zu harmonisieren ist. Und wegen dieser Analogie dürfte man auch im ersten Falle die Dominantharmonie vorziehen.

Ebenso doppeldeutig ist auch die Folge 4—6:



Wir können hier überall soviel den Subdominanten-, wie den Dominant-(nonen-)akkord anwenden. Denn der letztere ist gar nicht so unvolkstümlich, als man vielleicht glauben könnte, zumal in seiner verkürzten Gestalt (als sog. uneigentlichen Septimenakkord).

Friedrich Silcher, der ein unvergleichlich feines Gefühl für musikalische Volkstümlichkeit besafs, hat ihn mehrfach angewendet, z. B. in seinem »Morgen mufs ich fort von hier.«

Ja, wir dürfen sagen, der Dominantnonenakkord ist volkstümlicher als die Subdominantharmonie. Denn wie wir sehen, lassen sich alle Tonfolgen, die auf die letztere zu weisen scheinen, zur Dominantharmonie ziehen, — während die beiden Tonschritte, die bestimmt und unausweichlich auf die Subdominante führen, nämlich 4—8 und steigend 6—8, fehlen. Entsprechend können überall, wo bei der Harmonisierung die Anwendung der Subdominantharmonie möglich ist, die Dominantakkorde dafür eintreten und sind zum Teil entschieden vorzuziehen.***)

---

*) Das a weist hier offenbar auf die Dominantharmonie hin, nicht auf die Subdominante, die g verlangte.

**) Als I harmonisiert, ist das e Hülfston.

***) Dafs die Dominantsept- und Nonenakkorde dabei seltener sind, und jüngeren Ursprungs, braucht wohl kaum noch gesagt zu werden. Schon oben haben wir mehrfach mit dem Ausdrucke »Quartenharmonie« — der lediglich der Kürze halber gewählt war — diese doppeldeutigen Akkorde bezeichnet.

Kann es nun wohl noch Wiederspruch erfahren, wenn wir behaupten: die Subdominantharmonie ist nicht ursprünglich volkstümlich?«*) Schwerlich; und somit ist das Resultat dieser Untersuchung: Allein volkstümlich (in dem oben bezeichneten Sinne) sind die tonische und die Dominantharmonie.

2. Die volkstümliche Mehrstimmigkeit.

Bisher war nur von der Melodie und den in ihr beschlossen liegenden harmonischen Verhältnissen die Rede. Und nur daran knüpfte sich die Folgerung, wie einzelne Töne harmonisch zu behandeln seien, um volkstümlich harmonisiert zu werden.

Aber harmonisiert das Volk nicht selbst? Unter unsern Liedern bei Erk ist nur ein einziges, Nr. 203, das in seinem Kehrvers noch eine zweite Stimme giebt. Ist nur diese eine Stelle mehrstimmig gesungen worden? Ganz gewifs nicht. Sondern es ist eine bekannte Thatsache, dafs fast überall im deutschen Land, wo mehrere Stimmen zusammentreten, nicht unisono, sondern mehrstimmig gesungen wird. So also jedenfalls auch unsere Lieder. Dafs man sich trotzdem auf die Mitteilung der Melodie allein beschränkt hat, wird derjenige begreiflich finden, der selbst einmal versucht hat, ein Lied aus dem Munde des Volkes aufzunehmen. Man ist zumeist zufrieden, wenn es gelungen ist, die Melodie aufs Papier zu

*) Bei der Bedeutung, die die Subdominantharmonie in der Musik der Gegenwart sonst hat, mag dies Resultat überraschen. Man könnte hier eine Parallele zu der alten keltischen Leiter finden. Dort fehlt die Quarte überhaupt, hier wenigstens die darauf auf gebaute Harmonie.

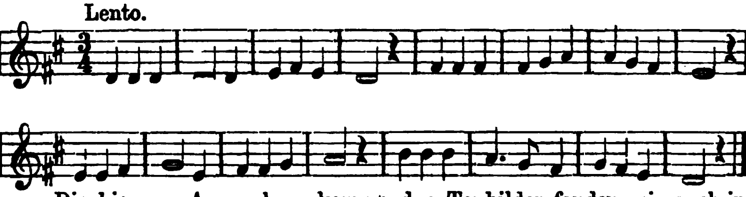
bringen, ohne den Sängern die Unbefangenheit und Freude am Gesange zu nehmen.*)

Hinzukommt, dafs Aufzeichnungen aus dem Volksmunde selten nach dem gemeinschaftlichen Gesange mehrerer gemacht werden können, sondern nach dem Vorsingen eines einzelnen und ferner, dafs die Begleitung, wenn wirklich mehrere singen von dem einzelnen wohl verschieden gesungen und zuweilen sogar von demselben bei der Wiederholung gewechselt wird. Die Mehrstimmigkeit im Volksgesange ist ja nicht das Produkt eines einheitlichen Willens, der jedem einzelnen Sänger die zu singenden Töne in Noten vorgezeichnet, sondern sie wird gebildet im Momente des Singens selbst.

Selbstverständlich hat die volkstümliche Mehrstimmigkeit auch ihre gewisse Regeln und Schranken. Die zweite Stimme — denn zunächst ist der Volksgesang zweistimmig — kann nicht irgend jede beliebige Tonreihe sein, sondern ist in ihrem ganzen Bau von der ersten abhängig. Aus diesem Ab-

---

*) So günstige — wenn auch nicht übermäfsig angenehme — Gelegenheit, eine Melodie aufzuzeichnen, wie sie dem Verf. zu Teil wurde gerade die Nacht bevor er dieses schrieb, dürfte sich nicht oft ergeben. In einem kleinen Badeorte am Rhein hatte ich Unterkunft gefunden, unmittelbar neben der Wohnung einer englischen Familie, von dieser nur durch eine leichte Wand getrennt. In der Nacht weckte mich das Geschrei eines Kindes, dem seine Wärterin, um es zu beruhigen, ziemlich vernehmlich eine Melodie vorsummte, und zwar so oft, dafs völlig Zeit blieb, Licht anzuzünden und sie mit Mufse aufzuschreiben, und fast auch von derselben mitsamt dem Kinde wieder in Schlaf gesungen zu werden. Es ist, doch nicht ohne volkstümliche Umgestaltung, eine englische Choralmelodie, die auf deutschen Ursprung zurückgeführt wird. Für diejenigen Leser, die es interessiert, folge sie hier:



Die hier zur Anwendung kommenden Tonbilder fanden wir auch in unsern Liedern (s. o. S. 17ff., Nr. 10, 305, 479, 408 und 426).

hängigkeitsverhältnisse ergiebt sich nicht selten für alle Sänger nur eine und dieselbe Art der Begleitung. An andern Stellen können Schwankungen eintreten. Mehrere singen verschiedene »zweite Stimme«, die unter sich dann wohl in Widerspruch stehen können.

Daher pflegen, wo sich nicht schon ein bestimmter Usus festgesetzt hat, in solchen Fällen die Natursänger auf die erste Stimme zurückzugehen. Der Gesang wird eine Strecke lang einstimmig.

Umgekehrt giebt die Möglichkeit einer verschiedenen Begleitung an einzelnen Stellen auch Anlafs zu einer Drei- und Vierstimmigkeit. Beim Gemeindegesang in Kirchen kann man dergleichen öfter beobachten.

Ist aber diese über die Zweistimmigkeit hinausgehende Polyphonie doch nur zufällig und tritt sie nur an einzelnen Stellen hervor, so läfst sich doch in besonders musikalischen Gegenden öfters eine durchgehende, prinzipielle Dreistimmigkeit beobachten, und die Nachahmung dieser würde in der That den Anspruch machen können, einen wirklich volkstümlichen Satz in seiner höchst möglichen Ausbildung zu bieten.*)

*) Es ist sehr zu beklagen, dafs das auf der Instrumentalmusik beruhende Prinzip lediglich harmonischen Satzes, ohne geflissentliche Rücksicht auf die Stimmführung so vielfach in unsre Volksliedersammlungen eingedrungen ist. Ich sehe darin einen Hauptgrund für den vielbeklagten Verfall des Volksgesanges in der Gegenwart: Seine Melodieen hat man dem Volke abgelauscht. Man findet sie wert, sie in den in Stadt und Land so zahlreichen Gesangvereinen (wohl geradezu »Liedertafeln« genannt) zu singen — und wohl den Vereinen, die sich nur echte Volkslieder halten und nicht mit sog. Liedertafelfutter abgespeist sein wollen! Aber wie das Volk singt, hat man ihm nicht abgelernt: Man harmonisiert die Lieder nach den Regeln der Schule. Nun gut, das mag ganz schön klingen, aber der volkstümliche Charakter ist verloren gegangen. Doch auch das liefse sich noch ertragen, wenn nur nicht durch diese Vereinssangweise der eigentliche Volksgesang verdrängt würde. Aber — der Verf. kennt leider Beispiele genug — wo ein Verein besteht, geht der häusliche und Familiengesang naturgemäfs in den des Vereins auf. Dort aber wird nur nach Noten gesungen. Das Auswendiglernen ist ein sauer Ding, da der Satz eben gar nicht im Gehör liegt. Die Folge ist, dafs der »Verein«, wenn er zufällig seine Noten nicht bei sich hat und doch singen will, sich mit der blofsen Melodie oder stümperhafter Zweistimmigkeit begnügt. Ist das ein Ersatz für den Volksgesang, oder gar ein Fortschritt?

Der Verfasser dieser Studien hat mit bewufster Absichtlichkeit diese volkstümliche Mehrstimmigkeit in einem 1879 erschienen Heftchen kleiner Lieder nachgeahmt und freut sich, mit dem darin befolgten Prinzipe des »ein- bis dreistimmigen Satzes« die Zustimmung gerade solcher Musiker gefunden zu haben, die in ihren Kompositionen zeigen, dafs sie in einer Zeit mannichfacher Geschmacksverwirrung den Sinn für das natürliche, volkstümliche sich bewahrt haben.

Aus dem Vorworte der genannten Sammlung mögen folgende Sätze hier Platz finden:

»Volkslieder bedürfen, wenn sie ihren eigenartigen Charakter nicht verlieren sollen, einen volkstümlichen Satz. Die Grundzüge zu einem solchen giebt uns aber der wirkliche Volksgesang, wo er irgend einigermafsen entwickelt ist, zur Genüge an die Hand.

»Man lausche nur einmal, wie in liederreichen Gegenden des Abends im Dörflein die jungen Burschen im Kreise zusammenstehend und die jungen Mädchen auf und abwandelnd ihre Weisen singen. Da tritt zunächst die Melodie, die Haupt- und Leitstimme hervor. Diese ist das eigentliche »Lied.«

»In der Regel aber bleibt es, selbst bei einer nur geringen Anzahl von Sängern, nicht bei dieser einen Stimme: denn — schon ganz äufserlich — die Verschiedenheit des Stimmenumfanges bei mehreren Sängern, sodann aber und wohl noch mehr das angeborene musikalische Gefühl treibt naturgemäfs und ganz unwillkürlich dazu, zu der Hauptstimme noch eine Nebenmelodie, eine »zweite Stimme« hinzuzuerfinden. Dieselbe wird oft ohne weiteres, und von allen gleichmäfsig gebildet, ohne langes Besinnen und ohne die geringste musikalische Ausbildung (— wenigstens bei stufenweisem Fortschrit der ersten Stimme, die die neue dann in Terzen oder Sexten begleitet. Bei Sprüngen in der Melodie macht die zweite Stimme Stimme allerdings dem Natursänger nicht selten einige Schwierigkeit).

»Diese zweite Stimme, wenn auch von der ersten in ihrem ganzen Baue abhängig, ist doch auch Melodie und meist ganz wohl für sich allein sangbar. Dadurch aber unterscheidet sie sich wesentlich von den beiden (oder wenigstens von einer der beiden) Mittelstimmen des hergebrachten harmonischen vierstimmigen Satzes. Denn diese sind nicht Melodieen, nicht reale, sondern blofse Füllstimmen, wie sie kein Natursänger sich erfinden, und die er auch nur mit Mühe im Gedächtnisse behalten kann: Daher die Schwierigkeit für einen Chor, vierstimmige Lieder auswendig zu lernen. Und doch will das Volkslied nicht nach Noten gesungen sein, sondern ist Volkslied recht eigentlich nur, wo man vorher gar nicht daran gedacht hat, seine Noten mitzubringen, wo die Empfindung ungesucht aus der innersten Seele hervordringt und sich naturgemäfs in die von selbst sich darbietenden und daher auch vom Gedächtnisse willig festgehaltenen Formen ergiefst.
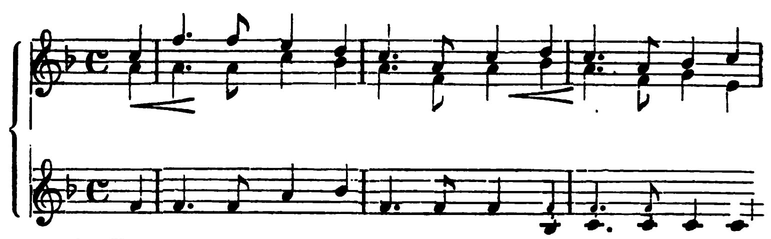
»Von musikalisch beanlagten Natursängern hört man nun zu den beiden ersten Stimmen nicht selten noch eine dritte hinzu, die die harmonische Stütze der ersteren bildet. Sie giebt den Grundton der Harmonie an. An und für sich meist monoton — keine Melodie — liegt diese dritte Stimme durchaus im Ohre: Man beobachte Kinder, die den Kontrabafs oder die Posaune nachahmen, ob sie nicht ganz richtig die Grundtöne einfacherer Harmonieen angeben.

»So ist also der natürliche und naturgemäfse Volksgesang ein-, zwei- oder dreistimmig, aber (durchgehend) vierstimmig ist er nie und wird er nie werden. Denn die vierte Stimme könnte nur Füll- (im harmonischen) oder Gegenstimme (im kontrapunktischen Satze) sein, beide aber fallen nicht unmittelbar ins Gehör und sind also auch nicht volkstümlich.«

Der wirklich volkstümliche Satz ist derart, dafs nach demselben je nach Anzahl und Belieben der Sänger ein-, zwei- und dreistimmig gesungen werden kann. An manchen Stellen tritt auch wohl eine vierte und selbst fünfte und
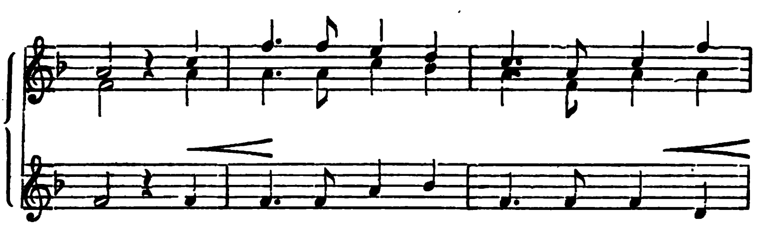
sechste Stimme hinzu, oder richtiger, es sind nicht Stimmen, sondern einzelne Fülltöne, wo sonst die Harmonie etwas dünn erscheinen würde, namentlich also bei langsamer Bewegung und vor allem in Schlüssen. Zumeist werden diese Fülltöne zwischen Mittel- und Unterstimmen eingeschoben, doch können sie ab und zu wohl auch die Melodiestimmen trennen.

Derart ist der mehrstimmige Volksgesang, wie ich ihn öfters gehört. Leider ist es mir niemals möglich gewesen, eine getreue Nachschrift dessen was ich hörte zu Stande zu bringen. Um also nur überhaupt ein Beispiel für diese Mehrstimmigkeit zu geben, lasse ich hier eines meiner kleinen Lieder folgen.*)
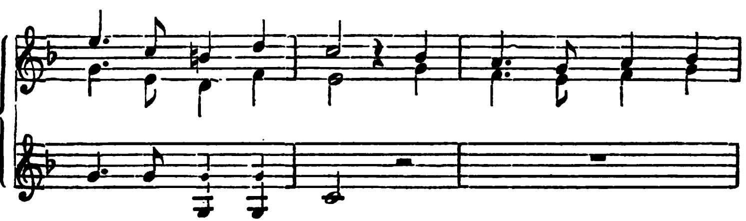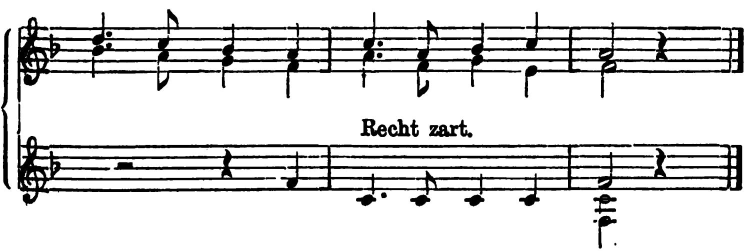


---

*) S. Zimmer, Dr. F., Kleine Lieder in volkstümlichem ein- bis dreistimmigen Satze für gleiche Stimmen, 1. Heft. Quedlinburg, Vieweg. 1879. Nr. 2; auch in die (für höhere Schulen bestimmte) »Auswahl von Liedern in volkstümlichem ein- bis dreistimmigen Satze« (Ebenda) aufgenommen. Der Hauptzweck der Hefte ist übrigens der — möglichst vielseitige Nachahmung des darin ausgesprochenen und angewandten Prinzips der volkstümlichen Mehrstimmigkeit zu finden.



1. doch? O Mut - ter, sieh, wer mag es sein in
2. lind! Man bringt dir kei - ne Ständ-chen jetzt, du
3. macht; mich ru - fen En - gel mit Ge - sang — o



1. spä - ter Stun - de noch, o Mut - ter, sieh, wer
2. ar - mes, kran - kes Kind! Man bringt dir kei - ne
3. Mut - ter, gu - te Nacht! Mich ru - fen En - gel



1. mag es sein in spä - ter Stun - de noch?
2. Ständ-chen jetzt, du ar - mes, kran - kes Kind.
3. mit Ge - sang — o Mut - ter, gu - te Nacht!

IV. Zur Rhythmik.

Das deutsche Volkslied ist überwiegend melodisch. Unter anderem zeigt sich dies daran, dafs es viel weniger den Rhythmus ausgebildet hat, als dies in fremden Volksliedern vielfach der Fall ist. Wie wir sehen werden, fehlt es ihm an scharf ausgeprägten Akzenten, an rhythmisch reich ausgestalteten Taktordnungen; es kennt keine Akzentverschiebung (Synkope)*), auch kaum**) Triolen und dergleichen.

Überhaupt entbehren kann es den Rhythmus selbstverständlich nicht. Denn dieser ist die Grundlage, und vielleicht auch der geschichtliche Ausgangspunkt aller Musik. Von Jugend auf wird das rhythmische Gefühl geweckt und gestärkt. Schon durch das gleichmäfsige Schaukeln der Wiege, durch den gleichförmigen Schlag der Wanduhr, durch den eigenen Gang, auf dem Lande auch — und in hervorragender Weise — durch das taktmäfsige Dreschen.†) So sehen wir schon ganz kleine Kinder mit gewissem Wohlbehagen gleichmäfsige, rhythmische Geräusche hervorbringen, etwa indem sie mit einem Stocke auf ein Fafs oder auch nur auf den Erdboden schlagen, oder einen Stab an Gartenstacketen entlang gleiten lassen u. dgl. mehr.

---

*) Die z. B. in den nordamerikanischen Negerliedern aufserordentlich häufig ist.

**) Unter unsern Liedern zeigt nur 16a (aus der Gegend von Guben) im Schlufskehrverse auf leichtem Taktteile eine Triole. Meine Erfahrung aber macht mir wahrscheinlich, dafs von weniger geübten Liederaufzeichnern ♩♩♩ 3 nur geschrieben zu werden pflegt, wo es in Wirklichlichkeit vielmehr ♬♩ heifst.

†) Charakteristisch ist die Anekdote von einem Schulrate, der in einer Dorfschule alles bitterschlecht findet, nur den Gesang gar nicht übel; zumal die gute Beobachtung des Taktes gefällt ihm: »Das kommt vom Dreschen«, erklärt der Schulmeister. Aber verwundert, dafs dieser immer jedes Lied mitsingt, stimmt der Schulrat selbst einmal an. Die Kinder fallen frisch ein, aber als er schweigt, schweigen sie auch. »Das kommt ebenfalls vom Dreschen«, war die Erläuterung, »wenn ein Flegel aufhört, thun's auch die andern!«

Den auf diese Weise hervorgebrachten Rhythmus, den einfachsten und ursprünglichsten, den es giebt, wollen wir taktischen Rhythmus nennen. Wir finden ihn, wie erwähnt, schon da, wo von Musik noch gar keine Rede ist, als Gliederung nicht nur verschiedener Töne, sondern schon einförmiger Geräusche. Alle Musik aber benutzt diesen taktischen Rhythmus. Und erst wenn durch ihn eine Melodie gegliedert ist, heifst sie wirklich Melodie. Dabei ist jedoch zu beachten, dafs der deutsche Volksgesang den taktischen Rhythmus gern durch Zögerung in der Bewegung alteriert. So werden die Liedschlüsse fast durchgängig etwas ritardando gesungen. Dirigenten von Gesangchören hört man deshalb oft genug über das Schleppen zumal piano zu singender Tongruppen klagen. Diese, wenn man will »sentimentale« Art des Vortrages ist namentlich bei unsern lyrischen Liedern sehr beliebt.*)

Hier zeigt sich eben das Überwiegen des melodischen Elementes im deutschen Volksgesange: die Melodie alteriert den Takt. Bei fremden Volksliedern pflegt sich dieser Einflufs mehr auf den melodischen Rhythmus**) zu beschränken, den freilich auch das deutsche Lied kennt, doch nicht allseitig entwickelt. Wir bezeichnen damit die akzentuierende Hervorhebung der melodisch bedeutsamen Töne innerhalb des vom taktischen Rhythmus geordneten Zeitmafses.

Neben diesen beiden Arten des Rhythmus, die für alle Musik gültig sind, können wir noch eine dritte unterscheiden, den sprachlichen Rhythmus, der nur beim Gesange in Betracht kommt. Darüber genaueres nachher.

---

*) Die Volkslieder anderer Nationen dagegen — z. B. die der Schweden, sofern sich dies aus den Konzertvorträgen des Upsala'er Studentengesangvereins schliefsen läfst — werden wesentlich strenger im Takt gesungen.

**) Die Ausdrücke »akzentuierender« oder »intensiver« Rhythmus (für den taktischen), und »quantitierender« oder »extensiver« (für den melodischen) — vgl. Dyckerhoff a. a. O. 1,235f — scheinen mir weniger klar, als die hier gewählten.

I. Der taktische Rhythmus.

Ist es schon ein Rhythmus, wenn ein Kind in regelmäfsigen Zeitintervallen mit einem Stocke auf den Boden schlägt? Nein, und doch zugleich ja! Es ist kein Rhythmus, sofern alle Schläge gleich stark, gleich betont sind, also die Abwechselung, so zu sagen zum Licht der Schatten, fehlt. Und doch hatten wir oben ein Recht, es als Rhythmus aufzufassen, denn nach dem Schlage folgt eine Pause, in der der Stock zurückgezogen wird. Durch diese werden jene Schläge doch etwas gegliedert. Deutlich wird diese Gliederung, wenn das Kind, während es den eben mit seiner rechten Hand nieder geschlagenen Stock aufhebt, gleichzeitig mit der linken einen anderen Stock niederschlägt. Hier haben wir dieselbe Abwechselung, wie beim Gehen (taktisch scharf ausgeprägt: wie beim Marschieren). Hier haben wir jedenfalls taktischen Rhythmus und den einfachst möglichen, den zweiteiligen.

Schlagen in derselben Weise zwei Kinder nach einander, so erhalten wir in ihren vier Schlägen einen 2×2teiligen, also einen auf dem zweiteiligen beruhenden zusammengesetzten Takt. In derselben Weise können alle geradzahligen Takte zusammengesetzte genannt werden. Freilich giebt es deren nicht eben viel, da sie bald ihre natürliche Grenze finden. Denn eine gröfsere Reihe taktischer Glieder in einen einzigen Takt zusammenzufassen ist dem Ohre schwer und bald gar nicht mehr möglich. Man wird stets geneigt sein, innerhalb eines Taktes wieder einzelne Taktgruppen zusammenzufassen, sodafs also die Möglichkeit einer wirklichen, nicht blofs auf dem Papiere stehenden Takteinteilung eine beschränkte ist.

Dies zeigt sich recht deutlich bei der ungradzahligen Taktordnung. Der dreiteilige Takt ist noch ziemlich häufig*), der

*) Der dreiteilige ist der schwebende Tonrhythmus, in Deutschland namentlich, fast bis zur Ausschliefslichkeit, beliebt im oberbaierischen Gebirg. Die von Fr. v. Kobell gesammelten Oberbaierischen Lieder z. B. haben fast sämtlich dreiteiligen Takt.

fünfteilige dagegen, so hübsch er an den fünf Fingern herzuzählen wäre, findet sich so selten, dafs man über sein Vorhandensein und seine Möglichkeit streiten konnte.
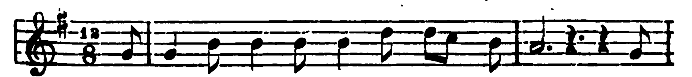
In unsern Liedern kommt er gar nicht vor, sondern der Einfachheit des Naturgesanges angemessen, und entsprechend dem, was oben über die verhältnismäfsige geringe Ausbildung des Rhythmus im deutschen Volksliede gesagt ist, finden sich hier nur die einfachsten, leicht fafsbaren Taktarten, und zwar um so häufiger, je einfacher sie sind.

Gebräuchlicher sind demnach die einfachen, als die zusammengesetzten Taktordnungen. Von letzteren findet sich die neunteilige gar nicht, die zwölfteilige nur einmal.*) Unter beiden Klassen sind dann wieder die häufigeren die zweiteiligen, eben weil sie einfacher sind, als die dreiteiligen. Die verschiedenen Taktarten unserer Lieder zeigt folgende Übersicht:
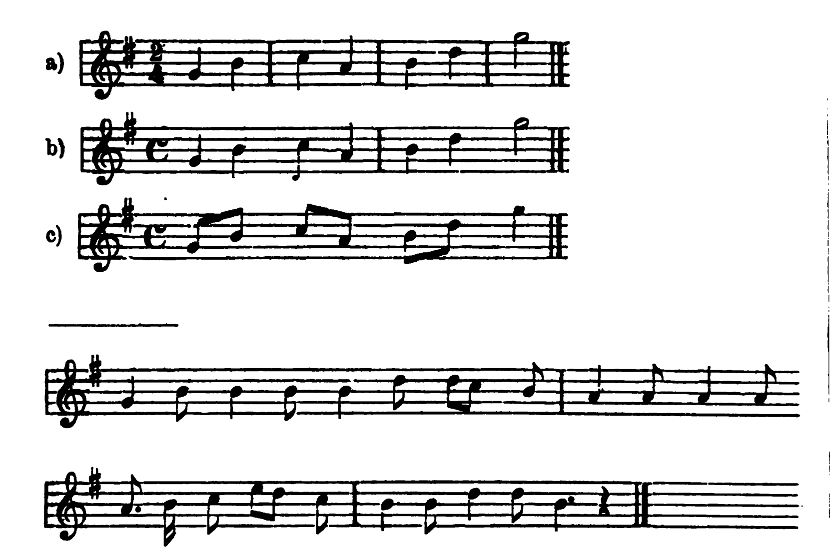
	Einfach.	Zusammengesetzt.
2-teil.	19 ($\frac{2}{4}$)	(12 $\frac{4}{4}$)
3-teil.	12 = 9($\frac{3}{4}$) + 3 ($\frac{3}{8}$)	8($\frac{6}{8}$) + 1($\frac{12}{8}$)

Wir sagten oben, dafs innerhalb zusammengesetzter Taktordnungen das Ohr geneigt ist, einzelne Teile des Taktes wieder zusammenzuschliefsen. Umgekehrt aber wird man auch, wenigstens bei schnellem Tempo, zwei oder drei und selbst vier einfache Takte als eine Gruppe zusammenfassen, ja die-
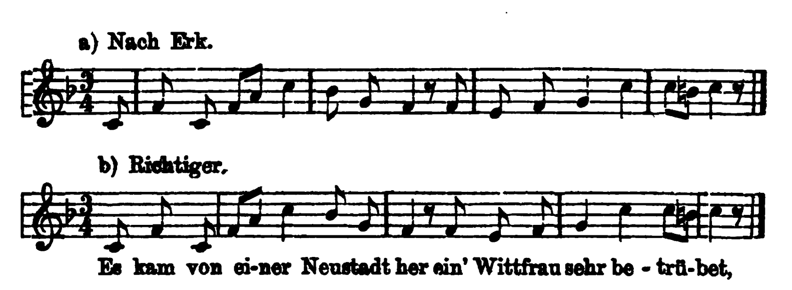
*) Nemlich in Nr. 64a[1], das ich — entgegen der Aufzeichnung des Liederhortes — für richtiger halte wie folgt zu schreiben:



selben wohl überhaupt als nur einen Takt ansehen. Es kommt hier alles auf die individuelle Auffassung an. So könnte man einteilen:



Auch 45² nehme ich lieber im 4/4- als 2/4-Takt an (s. nachher S. 73). Unbedingt zuverlässig sind — beiläufig gesagt — die Taktordnungen im Liederhort nicht. So mag Nr. 3 wohl dem Text z. T. entsprechend taktisch geordnet sein (a); der Melodie und den in ihr angedeuteten harmonischen Verhältnissen angemessen würde man aber jedenfalls die hier dazu gesetzte Tongliederung (b) vorziehen:
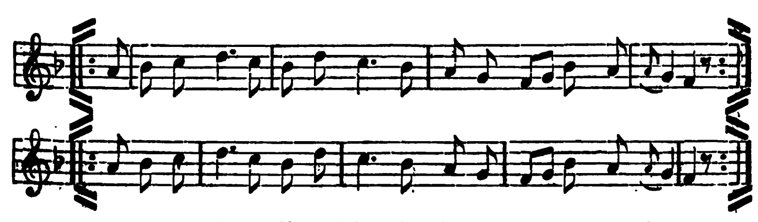


Aber auch, wer nicht mit b und c mehrere Takte in einen einzigen zusammenfaſst, wird doch das Sätzchen in Taktgruppen zerlegen, sei es in zwei (a entsprechend), oder nur in eine (ähnlich b).

So finden wir einen taktischen Rhythmus höherer Ordnung, der nicht Taktteile, sondern ganze Takte rhythmisch gliedert. Man kann nemlich die einzelnen Takte selbst als Taktteile behandeln und unter einer Art „Haupttakte" zusammenfassen. Im allgemeinen werden diese Taktgruppen (Doppel-, Tripel-, Quadrupeltakte) mit den Textversen zusammenfallen. Doch hat zu entscheiden lediglich ihr melodisches Verhältnis zu einander. Hierauf beruht die bekannte Beobachtung: »Ein Satz von geringer Ausdehnung befriedigt rhythmisch nur dann, wenn er 2, 4, 8 oder 6 Takte umfaſst.«

Im allgemeinen richten sich unsre Lieder auch nach diesem Gesetze, doch nicht ausnahmslos. Das Überwiegen des melodischen Elements wirkt auch hier auf den Rhythmus ein und drängt ihn zurück.

Viertaktige Lieder, aus zwei Doppeltakten bestehend (2 × 2) finden wir unter unsern Liedern nur einmal in Nr. 29[1]. Man begreift den Grund des seltenen Vorkommens. Genügt doch auch in der Sprache nur selten ein entsprechend kurzer Satz, um einen Gedanken völlig abzuschlieſsen. Bei den vielversigen epischen Liedern zumal wird ein so kleiner Satz, oft wiederholt, eintönig. Daher, wie wir bei andrer Ge-



legenheit sahen, die Weiterbildung der Strophe, um Text für die auszudehnende Melodie zu haben.*)

So wird aus der viertaktigen Strophe zunächst durch einfache Wiederholung der letzten Zeile eine sechstaktige. Vgl. Nr. 45^1, 50^2. Wie ersichtlich besteht hier die Weise aus drei Doppeltakten. Dieselbe Teilung finden wir auch in den übrigen 6taktigen Liedern 17, 50^1, $61c^1$ (hier genauer = 2 + 1 + 1 + 2) und (genauer = 2 + 2 + 1 + 1 Takt.) Die sonst noch mögliche Teilung in 2 mal 3 Takte (2 Tripeltakte) dagegen giebt es in unsern Liedern nicht.

Die achttaktigen Lieder sind meistens aus 4 Doppeltakten zusammengesetzt. So 7a, 9b, 16^3, 16a, $16b^2$, 46, 51, 203, auch wohl $49a^3$ und $61c^2$, obschon man diese wohl besser als 2 Quadrupeltakte auffafst. Hierher gehört auch Nr. 108, trotz der taktischen Verschiebung des dritten Doppeltakts. Schon abweichend aber ist 51b = 2 + 2 + 1 + 1 + 2 Takten. Auf 30^2 kommen wir bei den neuntaktigen Liedern zurück. Erst durch Wiederholung der drei letzten Takte achttaktig geworden weicht das sonst fünftaktige 34b am meisten von der gebräuchlichen Gliederung ab. Es ist nemlich = 2 + (1 + 1 + 1) + (1 + 1 + 1) Takten, rhythmisch also unsymmetrisch. Dennoch kann es ein deutsches Volkslied sein, weil wie gesagt das rhythmische Element bei uns gegen das melodische durchaus zurücktritt.

Denn die Melodie ist es auch hier gewesen, die eine Abweichung von dem gewöhnlichen Rhythmus verursacht hat. Das Tonbild nemlich, mit dem die zweite Zeile beginnt, treibt zu seiner Ergänzung eine melodische Fortschreitung hervor (s. o. S. 29 Nr. 457). Lassen wir diese aus, so erhalten wir $4 = 2 \times 2$ resp. (bei Wiederholung der zweiten Hälfte) $6 = 3 \times 2$ Takte: den regelrechten Rhythmus.

*) Das Volk komponiert gerade so wie der Kunstmusiker, nur ohne, wie dieser, der Regeln sich bewufst zu sein. Darum finden wir im Volksmunde Einschiebsel u. dgl, gerade wie der Liederkomponist ein »valleralleraॱ« u. dgl. zu Hülfe nimmt.

Ganz dasselbe ist der Fall bei 34 und 34a[1], zwei Varianten des Vorigen. Nur werden diese Lieder durch Wiederholung nicht nur der ersten, sondern auch der zweiten Hälfte zehntaktig. Sie bestehen also aus 2 + 2 + (1 + 1 + 1) + (1 + 1 + 1) Takten. Die beiden andern zehntaktigen Lieder dagegen 9a und 139 bestehen in regelmäfsiger Weise aus 5 Doppeltakten. Singt man diese Lieder etwas schnell, so tritt die trotzdem unsymmetrische Zusammensetzung zu Tage. Unwillkürlich nemlich wiederholt man dann die beiden letzten Takte, so dafs das Ganze nun aus 12 Takten besteht, die sich nicht mehr blofs in Doppel-, sondern auch in Quadrupeltakte zerlegen lassen.

Daher erklärt es sich leicht, dafs die Zwölftakter wesentlich häufiger sind, als die Zehntakter. Sie sind symmetrischer, nicht nur durch 2, sondern auch durch 4 teilbar. In der That kann man bei einigen Nummern wie 8, 49a ([1] u. [2]), 49c schwankend sein, ob man sie in 6 Doppel- oder in 3 Quadrupeltakte gegliedert denken soll. Einfacher aber ist jedenfalls das erstere, und so wird man auch die meisten Zwölftakter so gliedern. Hierher gehören 16b[1], 16[1], 16[2], 94, 138a*). Unregelmäfsig dagegen ist 138 gebaut, denn 6 Takte würde man kaum noch zu einer Gruppe zusammenfassen, wodurch es = 2 × 6 Takten würde. Volkstümlich ist jedenfalls die Gliederung in 3 + 3 + 2 + 2 + 2 Takten, wenn sie freilich auch unsymmetrisch ist.

Vierzehntaktig ist der Aufzeichnung nach nur 16[1] = 7 Doppeltakte. Ich rechne jedoch hierzu auch 64a[2] (nach der Aufzeichnung 12taktig,) indem ich die Takte 3 und 6 in je zwei zerlege. Denn so und nicht anders ist die wirkliche (im Liederhort auch durch die Fermate angedeutete) Gliederung.

Sechzehn Takte umfafst nur 140. Man wird sie, bei dem kurzen $\frac{3}{8}$-Takt und der munteren Bewegung, als 4

*) Nr. 2a und 45[2] nehme ich als elftaktig an. Darüber also nachher. Über 64a[2] siehe die Vierzehntakter.

Quadrupeltakte ansehen, wenn man nicht überhaupt den $\frac{6}{8}$-Takt mit 8 (= 4 Doppel-)Takten vorzieht.

Aus achtzehn Takten besteht Nr. 187. Dieselben ordnen sich wie folgt: 3 + 3 + (2 + 2 + 2) + (2 + 2 + 2). Der Melodie liegt ein höherer taktischer Rhythmus zu Grunde, wenn man sie in drei Taktgruppen zu je 6 Takten zerlegen darf.

Ob sie so gedacht ist, bleibe dahin gestellt. Jedenfalls wäre sie nicht das erste Beispiel dafür, daſs der höhere taktische Rhythmus aufgegeben wird aus melodischen Rücksichten. Denn schon unter den geradzahltaktigen Melodieen haben wir mehrere unsymmetrisch gebaute gefunden. Noch klarer wird dies bei den Melodieen mit ungradzahlig viel Takten.

Ursprünglich nemlich sind diese Weisen alle rhythmisch gedacht. Aber durch Schluſsdehnung oder durch Einschiebsel, Echos u. dgl., zu denen die Melodie Veranlassung giebt, werden sie unrhythmisch.

So wird das ursprünglich 4-taktige 34a² durch echomäſsige Wiederholung des Tonbildes 115 (s. o. S. 20) fünftaktig.*) Statt 2 + 2 ist es jetzt 2 + 1 + 1 + 1. Neben diesem ist übrigens nur noch 64a¹ fünftaktig, vorausgesetzt daſs es im Zwölfachteltakt angenommen wird (s. o. S. 69, Anmerkung). Es hat dieselbe Gliederung wie das vorige. Grund der Fünftaktigkeit ist der eingeschobene Mittelkehrvers.

Aus den eigentlich sechstaktigen Weisen 1 und 28a entstehen durch die beliebte Dehnung der Schluſszeile siebentaktige Melodieen. Die Dehnung erklärt sich dabei teils aus

---

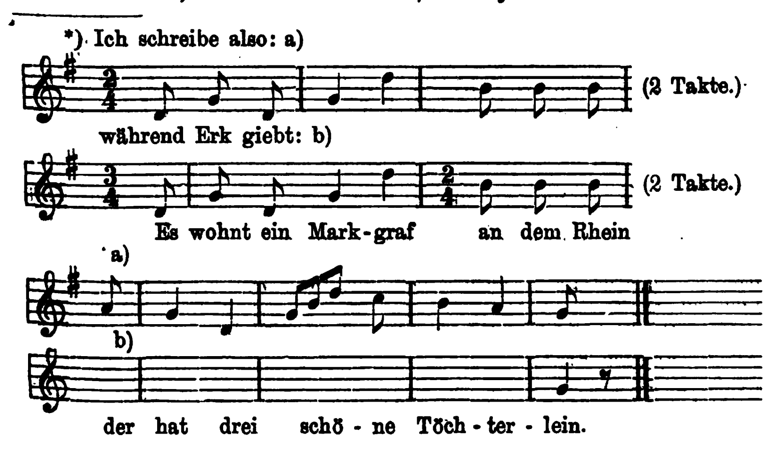
*) Die Varianten dieser Melodie, die durch Wiederholung der letzten drei Takte achttaktig werden, sind schon vorhin besprochen. Übrigens würde ich — gegen Erk — die Weise taktisch so gliedern:



dem allgemeinen Bedürfnisse, den Übergang von der Bewegung zur Ruhe durch langsamere Bewegung auszugleichen, teils aus dem damit zusammenhängenden besonderen, den Endtonschlufs, um ihn mit vollem Akzent geben und allmählich verklingen lassen zu können, auf den Volltakt zu verlegen. Zu den Siebentaktern ist auch wohl 45[2] zu rechnen, das man im $\frac{4}{4}$-Takt zu schreiben hat, und dessen Achtel mit Fermate sich dann als Viertel mit folgender $\frac{3}{8}$-Pause darstellt. Die Melodie besteht aus 2 + 2 + 1 + 2 Takten.

Von **neuntaktigen** werden 9[1]—[3] durch Einschub eines Echo von acht auf die unrhythmischen neun Takte gebracht. Nr. 30[1] besteht aus 3 + 2 + 4 Takten. Die letzte Taktgruppe ist die gedehnte erste, also ursprünglich dreitaktig gedacht. Aus dieser Melodie ist eine Variante entstanden, 30[2], durch die die Weise zwar achttaktig geworden ist, keineswegs aber mehr rhythmisches Ebenmafs erhalten hat. Statt der 3 Takte der ersten Gruppe sind nemlich $2^1/_2$, und statt der 4 Takte zum Schlufs $3^1/_2$ eingetreten. Durch diese, allerdings sonderbare Gruppierung ist Erk veranlafst worden, eine doppelte Taktart in dem Liede anzunehmen, $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$, doch mit Unrecht.*) Eine sonderbare, unrhythmische und daher

*) Ich schreibe also: a)



der Aufzeichnung fast Schwierigkeiten bietende Taktgruppierung bietet 10. Zu Beginn der Weise tritt eine akzentwidrige Unterlegung des Textes ein. Die Vortonsilbe (die Kürze des Jambus) wird auf den Volltakt verlegt. Am Schlufs dagegen wird die Übereinstimmung von Sprach- und Melodieakzent wieder hergestellt. Dadurch aber würde der Auftakt mit dem letzten Achtel des vorhergehenden Doppeltaktes zusammenfallen. Der Ausweg ist nun der, dafs nach jenem letzten Achtel eine Pause eintritt (von Erk als Viertelpause, im $\frac{6}{8}$-Takt, bezeichnet), der dann der Auftakt folgt. Wäre die zu Anfang begonnene Textunterlegung auch in der Schlufszeile angewandt worden, so hätte das Lied streng symmetrisch $8 = 4 \times 2$ Takte gehabt, während es jetzt eigentlich nirgends unterzubringen ist, und nur am ehesten noch mit zu den Neuntaktern gezählt werden konnte.

Auch die Elftakter sind rhythmische Monstra. Und nur dadurch, dafs sie in langsamem Zeitmafs zu singen sind, kann sich dies verbergen. So gelangt 41a, der Anlage nach 8taktig, zu 11 Takten, indem es nicht nur die letzten, sondern noch die beiden vorhergehenden Zeilen in der vorhin (S. 75) angegebenen Weise dehnt. Wäre nun die Dehnung entsprechend auch in der ersten Zeile eingetreten, so war das Ganze rhythmisch abgerundet $= 4 \times 3$ Takten. So aber ist es ein Kuriosum in rhythmischer Beziehung. Zu den Elftakten rechne ich auch 2a, wo ich mich auch wieder in der taktischen Einteilung von Erk trennen mufs.*) Dieses besteht

Übrigens ist die Melodie 30[1] ein recht treffendes Beispiel dafür geworden, wie wesentlich mehr Gewicht der Deutsche auf die Melodie legt, als auf den Rhythmus. Der echteste, wirklichste deutsche Volksliedkomponist, Friedrich Silcher, hat so wenig die rhythmische Unordnung bemerkt, dafs er die 9 Takte unbefangen für 8 zählte. a. a. O. S. 53, Bem. zu Nr. 47.

*) Die Melodie lautet in der betreffenden Stelle

a) nach Erk:

aus 2 + 2 + 2 + 1½ + 1½ + 2 Takten. Dafs 1½ Takte eine Taktgruppe bilden können, ist zwar ungewöhnlich und bedingt einen unsymmetrischen Melodiebau, aber wir hatten schon eben einmal diesen 1½ Takt. Hier kann er sogar noch weniger wundernehmen, da bei schnellerem Singen trotz der Fermate die beiden 1½ Takte sich leicht zu einem Tripeltakt zusammenschliefsen.

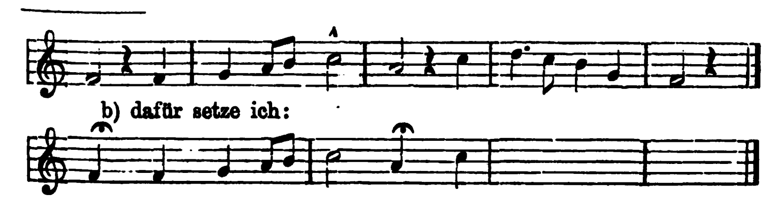
Der einzige Dreizehntakter 41 ist aus einem Zwölftakter auch wieder durch Einflufs der Melodie entstanden, nämlich durch Eintritt des oben (S. 7.) erwähnten Kehrverses Ach, ach ei. Sonst regelmäfsig aus 4 Tripeltakten zusammengesetzt, besteht die Weise jetzt aus 3 + 3 + 3 + 1 + 3 Takten.

Es folge nun noch eine tabellarische Übersicht des in den Liedern vorkommenden Taktumfanges.

Gerade Taktzahlen.	? Takte	4	6	8	10	12	14	16	28
	in ? Liedern	1	6	14	4	10	2	1	1
Ungerade Taktzahlen.	in ? Liedern	2	8	4(5)	2	1			
	? Takte	5	7	9	11	13			

2. Der melodische Rhythmus.

Eine Melodie kann sich durch die strengste taktische Symmetrie auszeichnen, sie wird uns doch nicht befriedigen,



wenn die einzelnen Töne innerhalb der Takte in gleichmäfsiger Länge ohne Abwechselung auf einander folgen.*) Diese Mannigfaltigkeit nun, nach der man unwillkürlich verlangt, wird erreicht durch den auf den Rhythmus einwirkenden Melodieakzent.

Derselbe kann den taktischen Rhythmus durchbrechen, indem auf taktisch leichtbetonte Silben die ganze Kraft des Akzentes fällt (Synkopen, Akzentverschiebung): So z. B. in den Liedern der Jubiläumssänger sehr häufig gebraucht, findet sich der melodische Akzent doch nicht im deutschen Volksliede, wenigstens nicht in den hier zu besprechenden Beispielen desselben.

Häufig dagegen ist hier der melodische Rhythmus im Einklang mit dem taktischen und innerhalb desselben, so dafs er als eigener Akzent viel weniger hervortritt. Wir schliefsen uns deshalb bei unsrer Untersuchung des melodischen Rhythmus an die Gestalten des taktischen an.

Sehen wir zunächst von den Echos, Einschiebseln und Kehrversen ab, so behalten wir die zweizeilige Strophe, wovon jede Zeile (jeder Vers) vier Hebungen (Hochtöne) hat. In der Melodie nehmen dieselben natürlich die schweren Taktteile ein. Dadurch nun erscheinen folgende Formen:

---

*) Der ausgeglichene Choral, der in seiner rhythmischen Einfachheit gerade seine Würde zu besitzen scheint, bildet doch keine Ausnahme von dem obigen Satze, da die Fermate auf den Tonschlüssen Abwechselung giebt. Man singe einmal einen Choral, ohne diese Fermaten zu beachten! Übrigens bekennt Verf., dafs er auch dem Choralgesang eine gröfsere rhythmische Beweglichkeit wünschte, nicht zwar durch Zurückgeben auf die alten rhythmischen Formen, die der Gegenwart vielfach sehr unrhythmisch erscheinen, aber durch teilweise Einführung eines dem Volksliede der Gegenwart entsprechenden modernen melodischen Rhythmus. In Norwegen, teilweise auch in Schweden ist diese Art des Gesanges, die die Scheidewand zwischen Kirchen- und Volkslied wesentlich niedriger macht, rasch beliebt geworden. Vgl. Zimmer, Fr., Evangelisches Choralbuch, 3. Aufl. (Stendal, Franzen & Grosse) S. V. Man möge beachten, dafs in früheren Zeiten Choral und weltliches Lied vielfach ineinander übergingen. Das hat das Volkslied sittlich erhalten und den Choral volkstümlich. Ist es also erfreulich, dafs beide Gattungen sich gegenwärtig so getrennt haben?

Im $^3/_4$-Takt finden wir entweder Viertel- oder Achtel-, oder aus beiden gemischte Bewegung.

Im ersten Falle würden wir folgende Urform erhalten

♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩

Dieselbe aber findet sich wenigstens in unsern Liedern nicht. Sie trifft eben der obige Vorwurf der Eintönigkeit. Aus derselben haben sich aber durch den Eintritt des melodischen Rhythmus folgende Formen entwickelt:

a. 1) (30^1 u. ^{2}, Zeile 3)

2) (8, Zeile 1 u. 4)

3) ($61c^2$, Zeile 1).

Bei Achtelbewegung, die der wesentlich häufigere Fall ist, findet sich die Urform

b. 1) ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪

am öftesten. Die ganze Melodie hindurch allerdings nur in 139. Sonst in 3, 2, oder 1 Zeile in 8, 16^1—^{3}, $16b^2$, 18a, 30^1—^{2}, 45^2, $61c^2$, 64a, 138a. Vereinzelt finden sich folgende Entwicklungen dieser Form:

2) (16^3, Zeile 1)

3) ($16b^2$. Z. 1.

4) (41a, Z. 1)

5) (1, Z. 1 u. 2)

6) ($16b^1$, Z. 1).

7) (16a, Z. 1)

8) (16a, 16b[1], Z. 3)

9) (17, Z. 2)

10) (17, Z. 3)

11) (17, Z. 1).

In gemischter Bewegung haben wir folgende Rhythmen:

c. 1) (1, Z. 3, 41, Z. 4, 41a, Z. 3.)

2) (28a, Z. 3)

3) (41, Z. 3 u. 5)

4) (41a, Z. 2, 41, Z. 1 u. 2)

5) (45[a], Z. 1 u. 3, 30[1])

6) (30[1], Z. 1).

Schon aus dieser Übersicht erkennt man, daſs die wenigsten Lieder in allen Zeilen den gleichen melodischen Rhythmus haben (dies nur 139), ja daſs viele nicht einmal dieselbe Gattung beibehalten. Genau stellt sich das Verhältnis wie folgt. Die viertaktige Gattung a wird von keiner einzigen Melodie ausschlieſslich benutzt. Die dreitaktige c nur einmal, in 41, wo aber ein kürzeres Einschiebsel eine Abwechselung hervorbringt. Dagegen haben allein die zweite Gattung (b) des melodischen Rhythmus 17, 139; 16[1]—[3], 16a, 16b[1]—[2], 64a[2], 138a, wobei bei den letzten acht freilich auch durch Einschiebsel und Kehrverse eine Unterbrechung stattfindet. Alle drei Gattungen verbindet (a + b + c) Nr. 30[1],

bezw. auch 30^a, die erste und zweite (a + b) 8 und $61c^a$, die zweite und dritte (b + c) 1, 28a, 41a, 45^a. Melodieen, die die erste und zweite Gattung des melodischen Rhythmus mit einander verbänden (a + c) finden sich nicht, wohl nur zufällig.

Die eingeschobenen Echos, Kehrverse etc. lassen sich ebenfalls auch auf die Grundformen a und b zurückführen, wobei der Ausfall der Mischgattung bei der Kürze jener Einschiebsel nicht verwundern kann.

An a schliefst sich an

1) (138a).

2) ($61c^a$).

3) (16^1 u. ^{a}).

4) (16^a).

Auf b sind zurückzuführen:

1) (41).

2) (16^3, $16b^a$, 138a).

3) (16^a).

4) ($16b^a$).

5) (16a).

An den einfachen zweiteiligen Takt schliefsen wir den zusammengesetzten (4/4-Takt). Hier finden wir zwei Muster. Entweder hat jeder Takt zwei oder vier Hochtöne; die Zeile mit 4 Hebungen nimmt also mit anderen Worten entweder zwei Takte oder nur einen ein.

Wesentlich am häufigsten ist die erste Art, die sich am öftesten in der Grundform

a. 1) (50^{2} ganz; sonst 9^{1}, 9b, 50^{1}, 51).

findet, dann aber auch in einer ganzen Reihe von Entwickelungsformen, nämlich:

1) (2a).
2) (9^{2}).
3) (9^{4}).
4) (50^{1}).
5) (51).
6) (9^{1}).
7) ($61c^{1}$).
8) ($61c^{1}$).
9) (203).
10) (9^{1}).
11) (51).
12) (96).
13) (203).
14) (94).

Die zweite Gattung (vier Hebungen = ein Takt) findet sich nur einmal in der Urform:

b. ($61c^{1}$) nur in einer Zeile.

Die Einschiebsel, Echos und Kehrverse, die vorkommen, gehören sämtlich zur ersten Gattung. Es sind folgende:

1) (9[1]).

2) (9[2]).

3) (51).

4) (9b.)

5) (2a).

6) (2a).

7) (9[1]).

8) (9b).

9) (203).

10) (203).

11) (2a).

12) (94).

13) (94).

Die dreiteilige einfache Taktart ($^3/_4$- und $^3/_8$-Takt) kennt eine doppelte Gattung von melodischem Rhythmus, eine solche, die in jedem Takt nur einen Hochton hat (hierher gehören alle Weisen im $^3/_8$-Takt) und solche, die deren zwei besitzt.

Hier die Übersicht der in unsern Liedern vorkommenden Formen:

a. 1) (49a^{3}).

(49a^{2}).

2) (140).

3) (140).

4) (49a^{1}).

5) (49c).

6) (7a).

7) (49a^{2}).

8) (49a^{1}).

9) (49c).

Die zweite Gattung läſst sich nach dem verschiedenen Auftakt in zwei Unterabteilungen scheiden. Die meisten nemlich, die hierher gehören, legen die zweite und vierte Hebung auf das am schwersten zu betonende erste Viertel, die erste und dritte dagegen auf das dritte, das nur einen Nebenton hat. (Gruppe *α*.) Vereinzelt kommt aber auch die hervorhebende Betonung der ersten und dritten Hebung vor. (Gruppe *β*.)

b. *α*) 1) (108).

2) (34b).

3) 4) (29^{1}).

5) (34).

6) (34a^{1}).

b) β) 1) (34a²).

2) (108).

In den Liedern Nr. 34 und Var. lautet die durch Echo unterbrochene zweite Zeile

1) (34a²).

2) (34b).

3) (34, 34a¹).

Die im $^6/_8$-Takt stehenden Weisen kennen nur eine, wenn auch mannigfaltig entwickelte, Form des melodischen Rhythmus.

1) (46).

2) (192, bei 187 mit sogleich angeschlossenem Kehrsvers s. u. Nr. 1).

3) (516).

4)

5) (138 mit angeschlossenem Kehrvers Nr. 2).

6) (9a).

7) (10).

8) (187).

9) (46).

10) (51b).

11) (45¹).

12)

13) (10).

14)

Der melodische Rhythmus der hierher gehörigen Kehrverse ist folgender:

1) (187).

2) (138; wiederholt in 51b).

3) (192).

4) (187).

5) (138)

6) (9a).

7) (10).

8) (9a).

9) (138, daran Nr. 5 angeschlossen).

Der melodische Rhythmus der im $^{12}/_{8}$-Takt stehenden Nr. 64a[1] ergiebt sich aus der Darstellung der Melodie oben S. 69.

3. Der sprachliche Rhythmus.

Wer die oben angeführten Rhythmenschemata mit den Liedern selbst vergleicht, wird finden, dafs wir mehrfach durch Nichtbeachtung der durch Einschiebung unbetonter

Silben entstehenden Tonwiederholungen von jenem scheinbar abgewichen sind. Hier tritt nemlich der »sprachliche Rhythmus« ein, d. h. der Einfluſs der Textworte auf die Tongliederung (durch Tonteilung und Tonzusammenziehung). Wenige Worte darüber werden genügen.
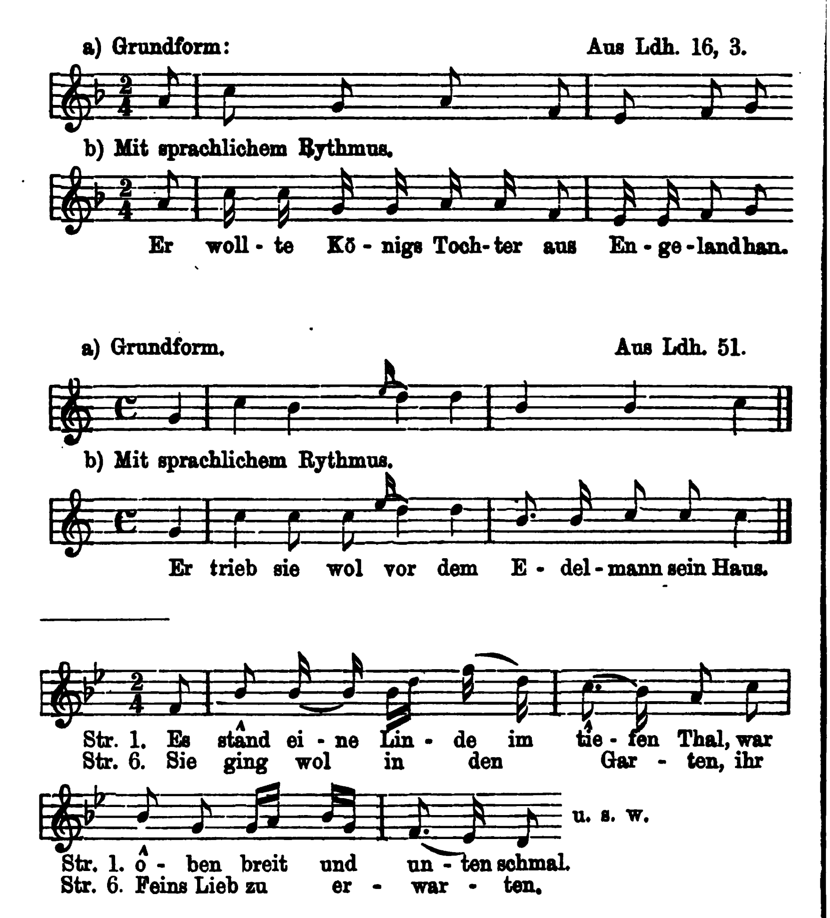
Die ursprüngliche deutsche Art der Versbildung fordert für jeden Vers nur eine bestimmte Anzahl von Hebungen (betonter Silben), zwischen die dann mehr oder weniger Senkungen (unbetonte Silben) eintreten können. Dieses Prinzip des Versbaues unterscheidet sich also sichtlich von dem antiken, der einen geordneten Wechsel von langen und kurzen Silben fordert, und von dem französischen, der eine bestimmte Anzahl von Silben für jeden Vers festsetzt. Durch den Einfluſs dieser beiden letzten aber ist die deutsche Art umgestaltet, und zwar so, daſs man an dem Gegensatz der Akzentuation (gegenüber dem der Quantität der Alten), sowie an der Forderung einer bestimmten Anzahl von Hebungen festgehalten hat, aber die Zahl der Senkungen nicht mehr frei läſst, sondern ebenfalls regelt. So haben wir jetzt trochäische, daktylische u. dgl. Verse, die nur eben nicht durch Quantität, sondern durch Akzentuation gebildet werden.
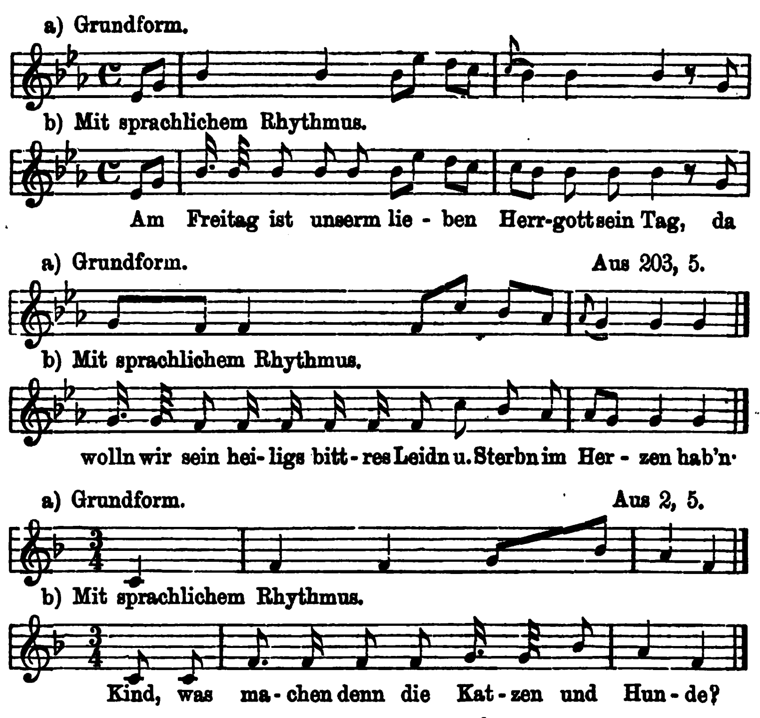
Daneben findet sich aber doch noch — zumal in Liedern nicht selten — wenn auch in beschränkterer Anwendung die alte Weise, nur die Hebungen zu bestimmen, die Senkungen mehr in das jeweilige Belieben zu stellen (»Knittelverse«). Sehr häufig ist dieselbe noch in unsern Volksliedern. Beispiele dafür, daſs Senkungen ganz fehlten, sind mir allerdings nicht erinnerlich*), dagegen findet sich in der Anzahl ein lebhafter Wechsel.

---

*) Doch kann man dafür die mehrfachen Beispiele rechnen, in denen statt des stumpfen Reims bei 4 Hebungen der klingende bei dreien eintritt. Der klingende Reim ist hier nemlich durchaus nur aufzufassen als zwei Hebungen mit fehlender Senkung. Vgl. gleich aus Nr. 1:

Beim Singen nun, wo die Hebungen ihre bestimmte Stelle in den betonten Taktzeiten erhalten, müssen innerhalb des taktischen Rhythmus die verschiedenen Senkungen untergebracht werden. Wie das geschieht, zeigen am besten einige Beispiele.





In allen diesen Fällen besteht also der Einfluſs des sprachlichen Rhythmus darin, daſs einzelne Melodietöne wiederholt werden mittelst derselben Formen, die auch der melodische hervortreibt. Der taktische Rhythmus bleibt dabei unberührt, nur daſs vielleicht da, wo, wie in dem vorletzten Beispiele sehr viele Senkungen eintreten, oft eine kleine Verzögerung des Zeitmaſses die unwillkürliche Folge sein wird.

Druck von F. W. GADOW & SOHN. HILDBURGHAUSEN.

T